Anleitung
zur
Aquarellmalerei

von

George Barret,

Mitglied der Gesellschaft der painters in water colours
in London.

Zum Selbstunterricht

für Anfänger und für Künstler, welche die Mittel kennen
lernen wollen, durch welche die englischen Aquarellmaler
ihre glänzenden Erfolge erreichen.

Aus dem Englischen.

Fünfte Auflage.

Stuttgart.
Verlag von Paul Neff.

C. Greiner'sche Hofbuchdruckerei in Stuttgart.

Inhalt.

Vorrede des Verfassers.

Die folgende Abhandlung in Form vertraulicher Briefe war anfangs nur geschrieben, um einem Freunde von sehr geläutertem Geschmacke mit gutem Rath an die Hand zu gehen. Wenn ich sie nun der Oeffentlichkeit übergebe, so möge sie solchen Personen, namentlich aber jungen Anfängern zum Leitfaden dienen, welche den mächtigen Drang in sich fühlen, die heitere Kunst der Aquarellmalerei zu erlernen, aber dabei des Beistandes eines Meisters entbehren.

Wenn sie meinen Anleitungen folgen, so werden sie ihre Zeit nicht in vergeblichem Abmühen vergeuden, denn die Schwierigkeiten, die sich ihnen außerdem entgegenstellen, sind sehr groß.

Meine Rathschläge sind jedoch so einfach und in solch' ungekünstelter Sprache geschrieben, daß Alle, denen

es um wirkliche Belehrung zu thun ist, sie verstehen werden.

Als ich anfing, diese Briefe zu schreiben, wollte ich auch die Oelmalerei mit einschließen, allein später fand ich, daß es zweckmäßiger sei, diesem Kunstzweige eine besondere Abhandlung zu widmen, vorausgesetzt, daß das erste Werk mit Beifall aufgenommen werde.

George Barret.

Vorwort des Uebersetzers.

Unlängst von einer Reise zurückgekehrt, welche mich durch höchst malerische und in mehrfacher Beziehung interessante Gegenden des Auslandes führte, äußerte ich gegen einen befreundeten Künstler den lebhaften Wunsch, die erforderliche Fertigkeit zu erlangen, um das Gesehene durch Form und Farbe dauernd festzuhalten. Ich sprach die Absicht aus, in der Kunst des Aquarellirens nach der Methode der Engländer, die hierin in neuester Zeit auf einer hohen Stufe der Vollkommenheit stehen, namentlich im landschaftlichen Fache, mich zu versuchen, um an Ort und Stelle die Aufnahme eines landschaftlichen Bildes machen und dasselbe in Aquarellfarben ausführen zu können. Ich verlangte deßhalb von meinem Freunde zu wissen, woher zunächst Rath und Belehrung zu erhalten sein möchte, worauf mir derselbe gegenwärtige kleine Schrift mittheilte und dabei bemerkte, sie sei ihm so eben als das Neueste in diesem Felde der Kunstliteratur zugesendet worden, damit er, im Falle er sie entsprechend fände, eine deutsche Uebersetzung davon ausarbeite; er habe nach kurzer Einsichtnahme sich überzeugt, daß ihr Inhalt von nicht gewöhnlichem Interesse sei und daher sowohl dem Neuling eine sichere Anleitung gewähren als auch dem Geübteren vieles höchst Beachtenswerthe darbieten dürfte. Das Werkchen führt den Titel:

The Theorie and practice of Water colour painting. Elucidatet in a series of letters. By *George Barret*, Member of the society of painters in water colours from its establishment in the year 1805.

Gern unternahm ich, theils zur eignen Belehrung, theils dem Wunsche meines Freundes, der abgehalten war, zu entsprechen, vorliegende Uebertragung des Werkchens, indem ich überzeugt bin, sie werde Vielen willkommen sein. Ich bemerke dabei, daß ich den Text treu wiedergebe, ohne etwas zu ändern oder wegzulassen, damit der Leser unbefangen urtheilen und nicht fürchten möge, es sei ihm etwas entzogen, was vielleicht gerade für ihn von Interesse hätte sein können. Auch die Rathschläge in Beziehung auf Excursionen und Gesundheitspflege schienen mir beachtenswerth und sind so herzlich wohlgemeint, daß man den Verfasser sehr lieb gewinnt. Das Einzige, was ich vermißte, waren einige Bemerkungen über die Natur und Behandlung des Wassers in seinen verschiedenen Erscheinungen, welche auf mein Anregen mein Freund bereitwillig hinzufügte. Auch hat derselbe an einigen wenigen Stellen, wo eigne Erfahrung nicht ganz mit der Vorschrift des Verfassers übereinstimmen wollte, sich dieses anzuführen erlaubt.

Ich wünsche nun, daß das bescheidene Büchlein das Bedürfniß recht Vieler in dem Grade befriedigen möge, wie ich es dem meinigen entsprechend gefunden.

Der Uebersetzer.

Theoretische und praktische Anleitung zur Aquarell-Malerei.

I.

Vom Zeichnen. Von den Umrissen.

Sie wünschen es, und so sende ich Ihnen hiemit einige praktische Winke über Landschaftmalerei, sowohl in Wasser als in Oel. Allein da ein Grund gelegt sein muß, ehe man mit Erfolg die Farben behandeln kann, und da diese Bemerkungen ebensowohl für solche bestimmt sind, die sich in dieser heitern Kunst erst versuchen wollen, als für diejenigen, die schon etwas weiter vorgeschritten sind, so beginne ich mit dem Zeichnen, das, wie bekannt, nichts anderes bedeutet, als einen oder mehrere Gegenstände, in ihren wechselseitigen Verhältnissen, durch den äußern Umriß richtig darzustellen.

Wollte man daher malen, ohne in diesem wesentlichen Theil der Kunst eine ziemliche Vollkommenheit erlangt zu haben, so wäre es eitle Zeitverschwendung, da Mißverhältniß und häßliche Formen, durch das An-

ziehende der Farben, nur noch sichtbarer dem Auge dargestellt würden.

Ich will mich daher vorerst nur auf solche Bemerkungen beschränken, die den Anfänger in Erreichung dieser Geschicklichkeit fördern können. Zuerst empfehle ich ihm aus einem Kupferstiche, nach dem Gemälde eines alten Meisters, irgend eine Parthie (anfangs vielleicht nur einen einzelnen Gegenstand) abzuzeichnen, und ich halte für diesen Zweck die Stiche nach Nicolas oder Caspar Poussin für die besten, sowohl in Beziehung auf Formen, auf Richtigkeit der Zeichnung, als auf Großartigkeit und Erhabenheit der Composition.

Indem er so die besten Werke vor sich hat, wird er unmerklich sich einen guten Geschmack aneignen, von dem großen Theils die mehr oder weniger günstigen Erfolge in der Anwendung der erworbenen Fertigkeit abhängt. Auch möchte ich ihm rathen, alles Abzeichnen aus gewöhnlichen Zeichenbüchern, die in der Regel nur leichte Gegenstände enthalten, zu vermeiden: denn nur der kann Fortschritte machen, der ernstlich entschlossen ist, Schwierigkeiten zu überwinden; und ich erkühne mich ihm das Versprechen zu geben, daß, wie groß dieselben anfangs auch erscheinen mögen, sie doch zuletzt durch große Aufmerksamkeit und beharrlichen Fleiß besiegt werden. Doch gehen wir weiter.

Kann er einmal einen Theil richtig abzeichnen, so versuche er es mit dem Ganzen, und bald wird er mittelst

der folgenden Regeln die leitenden Punkte herauszufinden wissen, durch die er mit ziemlicher Gewißheit weiter schreiten kann.

Sein Papier, das die Größe des Originals haben soll, muß unmittelbar unter und dicht an demselben liegen. Er denke sich sodann vom obersten Punkte einer der Hauptfiguren des Originals eine gerade Linie bis auf sein Papier herunter gezogen, und verlängere dieselbe auf diesem bis zu dem untern Rand. Dieß wird die Entfernung und die Stellung dieses einzelnen Gegenstandes in Beziehung auf beide Seiten des Papieres geben. Ist dies geschehen, so lege er das Papier mit der nämlichen Genauigkeit neben das Original, und ziehe nun durch dieselbe Figur horizontal auf die vorige Linie eine zweite, die mit dem Bleistift durch das ganze Papier fortgeführt wird. Da wo sich beide Linien schneiden, ist der richtige Situationspunkt des gewählten Gegenstandes, der dann, wie alle übrigen noch zu findenden, bezeichnet wird. Nachdem so die Hauptpunkte gefunden sind, geht der Schüler zu den Umrissen über, die auf ähnliche Weise leicht zu zeichnen sein werden.

Diese anfängliche Verfahrungsart wird, wenn einmal nach der Natur gezeichnet wird, von besonderem Nutzen sein, und soll später näher erläutert werden.

Beim Zeichnen nach Originalien kann man sie bald unterlassen, denn sie dient nur dazu, dem ungeübten Auge zu Hülfe zu kommen. Die Striche, die die Con=

touren bezeichnen, müssen so rein und bestimmt sein, als ob sie gleichsam ohne sichtbare Anstrengung zu Papier gebracht wären; und wiewohl diese Fertigkeit nicht ohne viele Uebung erlangt werden kann, so sollte sich doch der Schüler möglichst befleißigen, sie sich anzueignen; und gewiß wird er seine Mühe belohnt sehen.

Um diese Anleitung so klar als möglich zu machen, will ich noch beifügen, daß das Ganze anfangs leicht hingezeichnet wird. Wenn die Formen und Verhältnisse so richtig erscheinen, als der Zeichner sie machen kann, dann wische er das überflüssige Blei weg und befahre jede Linie mit einem zweiten reinen Striche, der auf einmal der Zeichnung den ganzen Effekt geben wird. Zugleich versäume er nicht, die Striche in dem Verhältniß kräftiger zu machen, als sie sich dem Vordergrund nähern. Ich rathe ihm auch noch, sich so viel als möglich vor was man Skizziren und freie Manier nennt zu hüten, denn ein Umriß soll dem Beschauer eine klare Idee von den Hauptmassen (Gruppen) und allen zwischenliegenden Gegenständen geben, was eine Skizze oder eine flüchtige Manier niemals kann.

So glaube ich, alles festgestellt zu haben, was ausschließlich die Umrisse betrifft.

Mein nächster Brief wird vom Zeichnen nach der Natur und zugleich vom Schlagschatten, Lichtkernschatten 2c. handeln.

II.

Naturstudien. Einfache Regeln der Perspektive. Wasserspiegelung.

Nachdem ich im vorigen Briefe die zum Abzeichnen nach Originalien nöthigen Regeln gegeben habe, und nun angenommen werden darf, daß der Schüler mit ziemlicher Fertigkeit seinen Bleistift führe, so gehe ich jetzt zu der Anleitung über, wie wirkliche Gegenstände richtig zu sehen und aufzufassen sind, worauf dann die Uebungen sich auf die Natur überhaupt ausdehnen können. Hier mag auch noch bemerkt werden, daß der, welcher sich immer nur an dasjenige hält, was Andre geschaffen haben, nie ein Künstler werden kann, denn bei dem fortwährenden Kopiren Anderer hängt er einzig von seinem Auge und seiner mechanischen Fertigkeit ab, und kann wohl auch durch Uebung eine sehr gelungene Kopie zu Stande bringen, allein, so lange er nicht die Natur selbst studirt, wird er niemals so glücklich sein, diejenigen Grundregeln aufzufinden, die dem Künstler bei der Ausführung seiner Werke zu statten kommen. Er muß sich gewöhnen, selbst zu denken (und hiezu leitet das Studium der Natur am natürlichsten), sonst kann er nie die Gedanken Anderer, von deren richtigen Benützung so viel abhängt, auffassen und befolgen.

Ehe er aber irgend einen Gegenstand nach der Natur zeichnet, wird es eher förderlich sein, genau die Richtung

der Linien zu beobachten, die von ihm sich entfernend, zurückweichend, sich verjüngen (verschwindende Linien genannt). Ein Auge, das diese Uebung erlangt hat, wird ein geschickter Leiter für die Hand werden.

Er kann dieß am besten thun, wenn er sich an das Ende eines Zimmers stellt, und in kleiner Entfernung vom Auge parallel mit der entgegengesetzten Wand, ein Lineal oder sonst eine gerade Fläche hält, und dasselbe so lange nach oben oder unten neigt, bis es mit dem Karnies oder der obern Linie des Zimmers zusammentrifft. Auf dieselbe Weise wird die Linie gefunden, die nach der untern Begrenzung des Zimmers läuft.

Der Schüler wird nun sogleich bemerken, daß die eine Linie sich neigt, während die andere steigt, je nachdem das Lineal in die Richtung einer der angegebenen Linien gebracht wird, und würden diese Linien und die zwischen ihnen parallel laufenden beliebig verlängert werden, so müßten sie alle in einem dem Auge entgegengesetzten Punkte am Horizonte sich endigen oder verschwinden. Zunächst öffne er ungefähr zur Hälfte eine Thüre gegen sich, so wird er auf die Entfernung von einigen Fuß finden, daß der ihm zunächststehende Theil der Thüre zu groß ist, um in die Oeffnung zu passen, während von der andern Seite gesehen, derselbe Theil zu klein erscheint. Wie im vorhergehenden Falle werden die sämmtlichen Horizontallinien nach einem Punkte zu sich verjüngen.

Nach einigen Beobachtungen dieser Art werden die Gegenstände dem Schüler schon in einem ganz andern Lichte erscheinen und er wird von selbst darauf hingeleitet werden, über die perspektivische Stellung der verschiedenen Gegenstände um ihn her nachzudenken. Bald wird er dann auch die einfachen Regeln der Perspektive, die dem Landschaftsmaler zu wissen nöthig sind, besser verstehen und richtig anwenden lernen. Zu diesen Uebungen bedarf er eines Skizzenbuchs von etwa 11 Zoll Länge, und damit der Wind das Papier nicht flattern macht, versehe er sich mit zwei Streifen zusammengelegten Zinns, mit denen das Papier an den aufgeschlagenen Deckel befestigt wird, mit einem kleinen Senkel und einem Bleistifte, der leicht und weich auf dem Papier hingleitet; und da er anfangs ohne Zweifel nicht selten Gelegenheit haben wird, den Kautschuk anzuwenden, so befestige er ihn mit einem Faden in das Knopfloch seines Rockes. So ausgerüstet wage sich nun der Schüler an eine kleine landschaftliche Parthie. Als Beispiel nehme ich an, er habe folgende einfache Ansicht vor sich. Ein kleines Haus mit einem Strohdache ist zu seiner Rechten; in der Mitte ist eine Thüre, über ihr und zu beiden Seiten ein Fenster. Links steht eine Baumgruppe und ringsum ist ebener Boden. Den Vordergrund bildet ein Bach, in dem einige Steine liegen, und einige größere liegen am Ufer.

Auf einer Seite steht ganz nahe ein Baum. So

viel wird vor der Hand hinreichend — und wenn man nach den folgenden Regeln verfährt, — auch leicht ausführbar sein. Vor allen Dingen werde die Horizontallinie gesucht. Sie liegt in der weitesten Entfernung, die das Auge erreichen kann, und ist immer in der Höhe des Auges. Auf dem Papier bestimmt man sie gewöhnlich durch den dritten Theil der Höhe desselben; beim Zeichnen nach der Natur bestimmt sie jedoch die Höhe des Ortes, von dem die Aufnahme geschieht.

Nachdem die Horizontallinie gezogen ist, zeichne man leicht, aber pünktlich den Vordergrund, da die Richtigkeit der Umgebung größtentheils hievon abhängen wird.

Um nun die Lage des Häuschens zu finden, halte man den Senkel so, daß er die nächste senkrechte Kante desselben deckt und sehe dann, welchen Gegenstand oder Theil des Vordergrundes der Faden des Senkels durchschneidet. Ueber diesem Theile, der vorläufig skizzirt wird, kommt das Häuschen zu stehen.

Der Senkel ist hier nichts anderes, als die senkrechte Linie in meinem ersten Briefe. Um sodann auch die richtige Lage der zurücktretenden Gegenstände zu finden, stelle man sich vor, als stehe einer schichtweise über dem andern, wie man es auf Gemälden sieht. Wo nicht, so ist der Senkel nutzlos. Hält man endlich den Bleistift horizontal, so läßt sich ihre relative Lage über oder unter der Horizontallinie leicht erkennen.

Nachdem die nächste senkrechte Kante des Häuschens

gezogen ist, ziehe man die folgende vor der Hand beliebig hoch und bringe dann seinen Bleistift oder die eine Fläche seiner Mappe in gleiche Richtung mit der untern Linie des Daches, die gegen die Landschaft zuläuft. Da, wo sie den Horizont schneidet, mache man einen Punkt auf die korrespondirende Stelle des Papiers. Auf diesen Punkt zu werden alle sich verlängert gedachte, unter sich parallele, Horizontallinien dieser Seite des Häuschens zulaufen.

Die untere Linie des Daches wird die anfangs beliebig hochgezogene zweite senkrechte Linie durchschneiden, und ihre wirkliche Höhe bestimmen.

Um die Mitte der Thüre zu finden, wird von dem obern Winkel, wo die untere Linie des Daches mit der vordern senkrechten Linie des Hauses zusammentrifft, nach dem entgegengesetzten, untern Winkel eine Diagonale gezogen, und ebenso von dem vordern untern, nach dem entgegenstehenden, hintern obern Winkel. Der Durchschnittspunkt der beiden Diagonalen ist die Mitte der Wand, und zieht man durch diesen wiederum eine senkrechte Linie, um sie (perspektivisch) in zwei gleiche Theile zu theilen, so bezeichnet diese Senkrechte die Mitte der Thüre. Auf gleiche Weise wird auch die Mitte der Fenster zu beiden Seiten der Thüre gefunden. Noch muß ich bemerken, daß es, um die Neigung der untern Linie des Daches gegen den Horizont zu suchen, höchst nöthig ist, anfangs den Bleistift oder die Fläche der

Mappe ganz parallel mit dem Horizont zu halten, und dann erst sie so lange auf oder nieder zu bewegen, bis sie mit einem der Endpunkte der untern Linie des Daches zusammentrifft, auf keinen Fall aber sie zu verdrehen. Die Ferne wird mit einer zarten Linie bezeichnet. Die allgemeinen Formen der Bäume in der Hälfte dieser Entfernung brauchen nur leicht angedeutet zu werden, aber je mehr sie in den Vordergrund treten, müssen die Stämme und hervorstehenden Aeste ganz genau, aber so fein wie möglich gezeichnet werden. Den Vordergrund mit all dem, was er einschließt, sollte man stets bestimmt und richtig zeichnen, und ist ein Theil eines jungen lichten Baumes nahe genug, so arbeitet man eine kleine Parthie von Blättern mit möglichster Sorgfalt aus.

Die Spiegelung eines Gebäudes im Wasser wird dadurch gefunden, daß man seine Höhe von der Basis abwärts trägt. Dieselbe Regel gilt auch für Bäume und alle anderen Gegenstände.

III.

Gebrauch des Bleistifts. Regeln beim Schattiren. Sicherung der Skizzen.

Ich nehme an, der Schüler hat sein Skizzenbuch mit Umrissen nach der Natur vollgezeichnet, und möchte

nun an's Schattiren gehen. Hiebei rathe ich ihm, dieß nicht auf Skizzen zu versuchen, die er vorher entworfen hat, da nach meiner Meinung Umrisse niemals ohne Original überarbeitet werden sollten; auch ist es viel befriedigender, eine leichte an Ort und Stelle gefertigte Aufnahme, als eine zu Hause reinlich und schön ausgeführte Zeichnung, anzusehen. Eine andere ganz unnütze und vom Anfänger sehr zu vermeidende Verfahrungsart besteht darin, eine Menge nichtssagender Kritzeleien zu Papier zu bringen, und dann die Namen der verschiedenen Gegenstände darüber zu schreiben, wie z. B. hier Baum, da Wasser u. s. f. Arbeiten, die zu Hause willkürlich beendigt, und für Zeichnungen nach der Natur ausgegeben werden.

Uebrigens muß ich bemerken, daß einige Notizen für einzelne, besondere und starke Effekte von Licht und Farbe, wenn die Umstände nicht erlauben, die Skizze zu vollenden, dem Gedächtnisse oft sehr zu statten kommen, und diese mögen auf der Skizze ihren Platz finden; sobald man aber viel schreiben müßte, würde die Zeichnung verwirrt und undeutlich und man thut besser, seine Bemerkungen auf ein Nebenblatt zu machen. Das Schattiren selbst kann auf zweierlei Art geschehen, entweder mit schwarzem Bleistift, oder mit schwarzer und weißer Kreide, auf grauem Papier. Der Anfänger ziehe aber seine Umrisse so genau wie zuvor, und dämpfe jeden ungeduldigen Wunsch, den Effekt des

Schattirens zu sehen, ehe die Zeichnung vollkommen berichtigt ist.

Hält er hieran nicht fest, so wird er sich bald eine nachlässige Manier angewöhnen. Umrisse, die mit dem Bleistift schattirt werden, müssen scharf markirt sein; besonders der Vordergrund, die dunkeln Parthien von Gebäuden, Bäumen u. s. f. Der Schüler sollte mit dem Himmel beginnen, und so heruntersteigen, indem er anfangs nur mit leichten, etwas von einander entfernten Strichen schattirt, was dem Bilde große Deutlichkeit verleiht, während das Hin- und Herfahren mit dem Bleistifte auf den einzelnen Parthien gerade das Gegentheil hervorbringt. Die Richtung der Schattirstriche hängt von der Form der Gegenstände ab; wenn es nöthig ist, den Schatten zu verstärken, werden die Striche quer über die schon vorhandenen gezogen. Es gibt noch eine andere Schattirungsmethode mit dem Reißblei, bei der man nicht so genau auf regelmäßige Striche zu sehen hat, da mit einem sogenannten Wischer der Strichschatten zu einem gleichförmigen Dunkel verwischt wird.

Dieser Wischer besteht entweder aus weichem Leder oder Papier, das fest aufgerollt und dann in der Mitte mit einem Streifen desselben Stoffes umwickelt wird, den man mit Kleister befestigt. Nachdem dieß geschehen, wird er mit einem scharfen Messer gespitzt. In Er-

manglung eines solchen Wischers bedient man sich auch zuweilen eines Pfropfs von Kork.

Zuletzt wird das Ganze mit einigen kräftigen Strichen (Drucker genannt) markirt, um Geist und Klarheit in das Bild zu bringen. Bei der ersten Art fange man auf der linken Seite an, damit man bereits schattirte Stellen nicht mit der Hand verwische; sollte dieß dennoch z. B. auf der Lichtseite eines Gebäudes geschehen, so schneide man aus weißem Papier ein Stück in Form des umgebenden Schattens aus, und bedecke ihn damit, während man mit Kautschuck den beschmutzten Theil der Zeichnung reinigt. Bei der letzten Methode erzeugt kräftiges Auftragen der Striche einen mächtigen Effekt. Zwei Bleistifte, ein ziemlich blasser und einer vom dunkelsten Schwarz sind nöthig; jener ist bei englischen Bleistiften mit einem B., dieser mit zwei B. bezeichnet. Je ausgeführter eine Zeichnung dieser Art ist, desto mehr ist sie leider allen möglichen Unfällen ausgesetzt. Ich will deßhalb das beste Schutzmittel angeben, das ich mit allem Erfolge angewendet habe.

Zuerst fülle man ein tiefes großes Gefäß mit Wasser, dann bringe man (zuerst mit dem Rande) die Zeichnung so nahe als möglich an dem Rand des Gefäßes hinein und ziehe sie, unter dem Wasser durch, senkrecht wieder auf der andern Seite heraus; so wird aller Bleistaub, der nicht fest auf dem Papier lag, abgespült werden. Unmittelbar darauf hänge man das Blatt einige Zeit

zum Trocknen auf, doch halte man flüssigen Hornleim zur Hand, um dasselbe, noch etwas feucht, damit zu überziehen. Ein großer ebener Tisch ist hiezu am tauglichsten. Wenn die Zeichnung sehr dunkel sein sollte, überziehe man sie mit einem flachen weichen Haarpinsel zwei bis drei mal mit jenem Hornleim, der nichts anderes ist, als Hausenblase, mit Pergament oder weißem Leder gesotten. Da die Bereitung aber immer mit Umständen verknüpft ist, so benützt man häufig auch starkes Malzbier (strong ale), das dem Papier eine gefällige Farbe gibt. Manchmal nimmt man auch Gummiwasser oder Milch, um das Blei zu fixiren, allein ich verwerfe letzteres Mittel, da es dem Papier ein unangenehmes fettes Aussehen gibt.

Was man aber auch anwenden mag, immer gehe man mit aller Sorgfalt zu Werke. Noch muß ich beifügen, daß es besser ist, wenn der Anfänger nicht zu viel Zeit auf Bleistiftzeichnungen verwendet, da der Pinsel in viel kürzerer Zeit mehr Effekt hervorbringt.

Der nächste Brief soll indessen mehr davon enthalten.

IV.

Handhabung des Pinsels. Bereitung einfacher Tusche. Unterricht im Laviren.

In meinem letzten Briefe sprach ich von dem Gebrauche des Bleistifts; hier will ich die Anwendung des Pinsels besprechen, und mit wenigen einfachen Farben so leicht als möglich anfangen. Das Geschäft wird dem Schüler dadurch angenehmer gemacht und das Auge gewöhnt sich nach und nach an die steigende Wirkung der Farben. Die hier anzuwendenden Pigmente sind: chinesische Tusche, Indigo und Bistre (polygonum bistorta), der leicht zu bereiten ist, wenn der Lernende in einer Gegend wohnt, wo Holz oder Torf als Feuerungsmaterial benützt wird. Der Ruß von Letzterem ist vorzuziehen, da er, einige Zeit im Wasser gesotten, die schönste braune Farbe liefert, die äußerst klar wird, wenn man ihn eine oder zwei Wochen in einer Flasche mit weiter Oeffnung und ohne Stöpsel ruhen läßt, oder bis die Oberfläche sich mit einem dicken Schaum überzieht, der zuletzt zu Boden sinkt, und alles Unreine mit sich niederschlägt. Soll er mit Tusche vermischt werden, so thue man es, sobald er kalt geworden. Will man aber eine dunklere Nüance erhalten, so gieße man einen Theil der Flüssigkeit in eine flache Schale und stelle sie so lange an's Feuer, bis das Wasser sich ver-

flüchtigt und eine feste Farbe zurückläßt. Ohne weitere Vorbereitung kann man dann mit ihr tuschen. Der junge Künstler versehe sich alsdann mit einigen Pinseln von Zobelhaaren, worunter ein oder zwei sehr große, für breite Waschungen, und mit einem sogenannten Reißbrett von Tannenholz, das an den Enden eingefaßt ist, damit es nicht schwinde oder sich verziehe. Dieses Brett ist viel leichter, als eines von Mahagoniholz, mit einem Rahmen, um das Papier einzulegen, das ohnedem leicht ausgleitet und locker wird. Das Papier wird nun auf der obern Fläche mit einem flachen Pinsel oder einem weichen Schwamme mäßig benetzt, bis das ganze Blatt gleichförmig feucht ist, worauf man es mit gutem Leim auf das Brett befestigt.

Dieß geschieht, indem man das Papier mit dem schneidenden Theile eines Lineals auf das Brett drückt, und den Rand, in der Breite eines Zolles, zum Leimen freiläßt. Durch das Anlegen des Lineals wird zugleich der mittlere Theil des Papiers vor Verunreinigung durch Leim oder Kleister geschützt. Damit dieß nicht vergebens sei, erhalte man das Papier so lange feucht, bis der aufgeleimte Rand trocken ist; denn würde es sich zu spannen anfangen, ehe die Trocknung eingetreten, so risse oder verzöge sich das Papier zunächst da, wo es aufgeleimt ist. Man kann dies sehr leicht dadurch verhindern, daß man ein feuchtes Tuch so lange auf die Mitte des Papieres legt, bis der Rand völlig getrocknet ist;

Leim ist überhaupt besser hiezu, als andere Kleister, da er das Papier ohne Störung trocken werden läßt.

Nachdem nun das Nothwendige für unsern Zweck abgehandelt ist (übrigens sei dem Schüler bemerkt, daß diese Anleitungen sich nicht auf Zeichnungen, welche in Farben ausgeführt werden sollen, beziehen), gehe ich zu den Anleitungen für die Anwendung über, und rathe ihm sogleich, die Natur zum Vorbild zu nehmen und einen landschaftlichen für den ersten Tuschversuch passenden Gegenstand zu wählen. Ist die ganze Ansicht sorgfältig und in diesem Falle mit leichten Umrissen aufgezeichnet, so lavire er zuerst den Himmel. Zu diesem Behuf sei das Reißbrett etwa mit der Neigung eines Schreibpultes aufgerichtet, und dann fange er an, mit vollem Pinsel das Blau aufzutragen und es mit möglichst breitem Pinselstriche von der Linken zur Rechten horizontal auszubreiten. Mit jedem neuen Zuge gegen den Horizont herunter verdünnt er die Farbe im Pinsel mit mehr Wasser und wird dadurch die nöthige Abstufung erhalten. Ich bemerke jedoch, daß diese Operation etwas schnell vor sich gehen muß, denn würde der erste Pinselstrich zu trocknen beginnen, ehe der zweite angesetzt wird, so flössen sie nicht ineinander, und mitten durch den Himmel wäre ein Streifen bemerkbar; auch gibt es einen sternähnlichen Punkt da, wo das Papier noch in nassem Zustande berührt wird. Diese Verfahrungsart gilt nur für einen klaren Himmel, doch wird

der Schüler mit einiger Uebung bald im Stande sein, auch andere Arten auszuführen. Sind Wolken anzubringen, so ist Platz für sie zu lassen; ein wenig Tusche mit blauer Farbe vermischt, gibt die Schatten; hiezu noch mehr Blau gibt die Hintergründe; je näher dem Vordergrund, um so mehr werde Tusche beigemischt. Anfangs wird für den Vordergrund nur Tusche angewendet, und später durch den oben beschriebenen bistre gemildert, der mit Tusche vermischt eine angenehme, etwas an's Saftgrüne streifende Farbe bildet, und für nahestehende Bäume sich vorzugsweise eignet.

Solche Parthien, die im hellen Sonnenlichte stehen, werden ganz leicht mit jenem Braun allein übergangen.

Was die dunkeln und überhaupt die Schattenparthien im Vordergrund betrifft, so gebe ihnen der Schüler gleich anfangs womöglich die nöthige Stärke, weil bei dieser Art von Zeichnungen Wiederholungen im Auftragen nicht thunlich sind, und immer eine gewisse Schwerfälligkeit hervorbringen.

V.

Vom Gebrauch der Farben. Theorie der Farben.

Da nun der Schüler im Allgemeinen mit der Handhabung des Pinsels bekannt ist, so will ich ver-

suchen, ihn zu dem Gebrauche kräftiger wirkender Mittel zum angenehmsten, wenn gleich schwierigsten Theile der Kunst, zum Gebrauche der Farben, vorschreiten zu lassen.

Ehe ich jedoch zur praktischen Anwendung übergehe, will ich einige kurze Bemerkungen über die Theorie der Farben voranstellen, die, wenn gleich nicht absolut nothwendig zu seinen Fortschritten in dieser Kunst, doch Betrachtungen in ihm erwecken, welche ihm nicht allein Unterhaltung gewähren, sondern auch seinen Geist und Geschmack läutern werden. Ohne das fleißigste, sinnliche und geistige Studium der Natur wird Niemand ein guter Maler, denn derjenige, welcher nur seinem Auge folgt, wird stets getäuscht werden, und ich möchte sogar glauben, daß die Mehrzahl der Personen, die Gegenstände so sehen, wie sie sie kennen, und nicht so, wie sie wirklich ihrem Auge erscheinen. Doch kann der Anfänger durch fortgesetztes Aufsuchen der Ursachen, die eine so große Veränderung im Lichte und in den Farben der Gegenstände, während der Wanderung der Sonne von Ost nach West, hervorbringen, und durch die Beobachtung, wie auf gewisse Farben andere entgegengesetzte, oft eigenthümlich einwirken, welche schöne Abstufungen die dazutretende und stets sich verändernde Atmosphäre erzeugt, sich ein so richtiges Gefühl für Farben aneignen, daß er sich mit Sicherheit auf sein Auge verlassen kann. Dabei wird aber vorausgesetzt,

daß er mit seinen Beobachtungen fleißiges Arbeiten verbinde. Da dieser Gegenstand später wiederum besprochen werden wird, so ist es nicht nöthig, ihn jetzt weiter zu verfolgen. Daß die Farbe nur eine Modifikation des Lichtes ist, das von verschiedenen Gegenständen zurückgeworfen wird, hat Isaac Newton durch Versuche genügend bewiesen, und daß es drei Urfarben, nämlich blau, roth und gelb gibt, und die unendlichen Abwechslungen von Farbentönen, die in der Natur vorkommen, entweder aus einer dieser drei Grundfarben, oder aus ihrer Zusammensetzung bestehen, darüber ist kein Zweifel. Besonders bestätigend für diese Behauptung ist, daß man mit ihnen die Farben aller Gegenstände, wie sie auch sein mögen, nachahmen kann, und selbst durch eine geschickte Mischung derselben ein intensiv dunkleres Schwarz, als das der Tusche, darzustellen ist, während wiederum z. B. eine Verbindung von zweien eine sehr lichte Färbung geben kann. Die Gelehrten lassen jedoch Schwarz durch die Entziehung des Lichtes entstehen. Diese Annahme ist wahr, wenn es durch völligen Mangel an Licht hervorgebracht ist, sie hält aber nicht Stich gegenüber von einem schwarzen Gegenstande (z. B. einem schwarzen Kleide), auf das ein Schatten fallen kann, was unmöglich wäre, wenn alles Licht absorbirt würde. Die nächste Betrachtung ist das Entstehen der großen Verschiedenheit der Farben an Gegenständen. Wie von manchem andern verborgenen

Treiben der Natur, mag auch hievon die wahre Ursache stets ein Geheimniß bleiben.

Der Geist der Menschen ist immer zum Forschen geneigt, und so will ich, wiewohl mit Schüchternheit, einige Bemerkungen der Erwägung derjenigen unterstellen, die anerkannt fähiger für solche Untersuchungen sind. Obgleich zum Beispiel die Oberflächen mancher Gegenstände dem unbewaffneten Auge völlig glatt erscheinen, so findet man, daß sie mehr oder weniger rauh sind, sobald man sie durch eine starke Linse betrachtet; auch wissen wir, daß die bestpolirte Fläche, durch's Mikroskop gesehen, voll Ungleichheiten und Unebenheiten ist. Dieß läßt mich vermuthen, daß die vielerlei Farben die sich dem Auge darstellen, in der Verschiedenheit der Verbindung der einzelnen Gegenstände, wodurch die Lichtstrahlen verschiedenartig getheilt und gebrochen werden, ihren Grund haben. Könnte z. B. die Oberfläche einer Blume nicht so beschaffen sein, daß sie nur den rothen Strahl zurückwirft, und den blauen und gelben absorbirt? das Blatt dagegen, den blauen und gelben verbunden, reflektirt, was die Idee von Grün gibt? der Purpur durch Zurückwerfung von Roth und Blau; die Orangefarbe durch Roth und Gelb; die weiße Farbe durch eine völlige Verbindung aller dreier sich darstellen, und so fort in einer Unendlichkeit von Nuancen?

Auch hängt die Farbe der Gegenstände viel von der Beschaffenheit des Lichtes ab, das auf sie fällt. So ist

z. B. die Seite eines weißen Hauses, die im Sonnenlichte steht, von gelblicher Farbe, und dieses Licht wird immer mehr golden werden, je mehr es sich dem Horizonte nähert, die Schattenseite dagegen wird, bei einem dunkelblauen Himmel, in das Bläulichgrau übergehen. Das Auge ist demnach ganz seltsam angeregt, wenn es die einfachen Urfarben betrachtet, und schnell sich nach einem weißen oder hellgrauen Gegenstande wendet, in welchem Falle beide grünlich erscheinen werden. Folgende einfache Versuche werden übrigens die Sache noch mehr verdeutlichen. Man nehme drei weiße Stücke Papier, und bemale sie in der Mitte, etwa in der Größe einer Oblate; das erste mit dem hellsten Zinnober oder Lack, das zweite mit Gummigutt oder Chrom, und das dritte mit Kobaltblau. Sieht nun das Auge eine zeitlang beständig auf das erste Blatt, so wird das weiße Papier, das den rothen Fleck umgibt, grünlich scheinen, das zweite blau und etwas in's Violette schimmernd, und das dritte gelb mit Annäherung zur Orangefarbe. Und merkwürdig ist, daß die Farbe um den bemalten Fleck aus zwei Farben zusammengesetzt ist, welche, mit der Grundfarbe selbst, die drei Urfarben geben.*) Zum

---

*) Für das gründliche Studium der Lehre von der Anwendung der Farben ist die Farbenlehre von Chevreuil zu empfehlen (Chevreul, E., Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf den gleichzeitigen Contrast in ihrer Anwendung

Schlusse rathe ich dem Schüler, keine Gelegenheit zu versäumen, die Werke eines, in der Anwendung der Farben ausgezeichneten Meisters zu studiren. Wenn er zu den Bildern eines Claude (dem besten der älteren Meister) Zutritt haben kann, um so besser für den Anfang. Sie sind nicht nur schön und edel gehalten, sondern haben mehr als viele andere ihre ursprüngliche Reinheit der Farben bewahrt. Ich hielt es für besser, ihm anfangs nur Einen Meister anzurathen, um ihn nicht in der Wahl wankend zu machen, welchen Styl er befolgen soll.

Erst im nächsten Briefe will ich die verschiedenen Style der Meister näher auseinandersetzen.

VI.

Von der Anwendung der Wasserfarben. Die jüngste Geschichte der Aquarellmalerei. Farbematerialien.

Da ich in diesem Briefe die beste Methode bei dem Gebrauche der Wasserfarben beschreiben werde, so ist es vielleicht nicht unzweckmäßig, ehe ich weiter gehe, eine kurze Erzählung von den Fortschritten voranzuschicken,

in der Malerei, in der decorativen Kunst, bei der Ausschmückung der Wohnräume, sowie in Kostüm und Toilette.) A. d. U.

die die Kunst der Aquarellmalerei in den letzten 30 oder 40 Jahren gemacht hat. Der Schüler wird dann um so mehr den großen Vortheil erkennen, alle Verbesserungen in dieser Kunst bis auf den jetzigen Standpunkt benützen zu können. Während einer langen früheren Periode wurden Zeichnungen nur mit Tusche gemalt. Nachdem (bei einzelnen Bildern) die Umrisse sorgfältig mit der Feder ausgezeichnet waren, wurden sie mit einigen Farben leicht bemalt, und man nannte sie lavirte Bilder (washed or stained drawings). Smith, gewöhnlich Warwick Smith genannt, der von dem verstorbenen Grafen von Warwick sehr unterstützt, zur Fortsetzung seiner Studien und zugleich um Gemälde für ihn auszuführen nach Italien geschickt wurde, brachte eine wesentliche Verbesserung in diese magere Art zu malen, indem er seine Zeichnungen zuvor mit einer grauen, aus Blau, Roth und Gelb zusammengesetzten Tinte anlegte, um den allgemeinen Effekt hervorzubringen. Ebenso gab er dem weißen Papiere vom Horizonte abwärts einen sehr leichten Ueberzug von derselben Farbe. Nachdem seine Bilder auf diese Art vorbereitet waren, fing er erst an zu malen, und brachte eine Kraft hervor, die nie zuvor erreicht wurde. Sein Styl war rein, er besaß ein ausgezeichnetes Auge und ein feines richtiges Gefühl für die wahren, ruhigen Farben der Natur.

Turner führte in einer folgenden Periode einige hübsche kleine Bilder für den verstorbenen Dr. Monro,

beinahe, wie ich glaube, in derselben Manier aus; bald aber fing er an, nach den Grundsätzen der Malerei, mit reinen Farben zu arbeiten, besonders da die Ueberlegenheit seiner Bilder, sowohl in Reichheit der Farben, in Tiefe des Tons, als in kunstmäßiger Behandlung alsbald anerkannt wurde. Auch Girtin, ein Zeitgenosse Turners, führte einige schöne Bilder auf (Dutch cartridge paper) holländischem, in der Fabrikation schon gefärbtem Papier, mit viel Gefühl für Effekt und Harmonie der Farben, so wie mit großer Kraft aus, allein zum Nachtheil für die Kunst, starb er schon frühe. So wurde in den letzten Jahren der Weg zu den großen Verbesserungen der Malerei mit Wasserfarben vorgezeichnet, und seit der Gründung der Gesellschaft für Aquarellmalerei, die jetzt über 33 Jahre besteht, wurde diese Manier, die immer noch in der Vervollkommnung begriffen ist, mit wenigen Ausnahmen angenommen, und kann wohl auf den Titel Malerei Anspruch machen. Dies ist auch die Methode, in der ich den Schüler unterrichten werde, nachdem ich ihm die Farben angegeben habe, die er nöthig hat, — gelben Oker, ungebrannte Terra di Sienna, ebenso gebrannte, hell Oker gebrannt, Indisch Roth, rothen und braunen Krapplack, Vandykebraun, rothbraun, ein Stück Gummigutt, der keiner Zubereitung bedarf, Indigo und blauen Kobalt.

VII.

Vorbereitungen beim Malen.

Vorausgesetzt, daß der Schüler, den Belehrungen in meinem vorigen Briefe gemäß, die nöthigen Materialien zur Hand hat, um das Malen zu beginnen, werde ich nun suchen, ihm diejenigen Anleitungen zu geben, die ihm die Anwendung im Vergleich mit den Schwierigkeiten, die er sonst gefunden hätte, möglichst erleichtern werden.

Vorerst sei das Papier gut angespannt; bei der Schwierigkeit, den Himmel zu malen, wird es vortheilhafter sein, zwei Bogen aufeinander zu legen, und auf das Brett zu leimen. Sie bleiben, wenn sie durch das Malen feucht werden, vollkommen eben, was manchmal höchst nothwendig ist, während ein einzelner Bogen Falten wirst, und nicht allein den Schüler aufhält, sondern seiner Arbeit solche Schwierigkeiten in den Weg legt, daß er sie beinahe unmöglich gut ausführen kann. Wie ein einzelner Bogen aufgespannt wird, wurde schon im 4. Briefe erklärt; ich habe daher nur noch die Anweisung zu geben, wie zwei Bogen zusammengeleimt werden, damit dem Anfänger nichts unbekannt bleibe, was ihm seine Arbeiten erleichtert. Die Sache ist nicht schwer. Er benetze die Seiten der Bögen, die zusammengeleimt werden sollen, mit einem Schwamm so lange,

bis sie ziemlich glatt sind, dann bestreiche er mit einem Borstenpinsel beide feuchte Flächen mit Kleister, der mehr dünn als dick, gut gekocht und frisch angemacht sein muß. Sind die Seiten schön eben mit Kleister bestrichen, dann lege er sie zusammen und streiche sie von der Mitte aus gegen die Ecken mit Leinwand oder einem seidenen Tuche; dadurch wird alle Luft ausgetrieben werden, die etwa noch zwischen beiden Flächen enthalten ist. *) Dieß wiederhole man mehrmals auf der einen, wie auf der andern Seite, bis alle Falten und Wellen verschwinden, und das Ganze aussieht, wie ein Bogen, sodann leime man, wie schon oben angegeben, den Bogen auf das Reißbrett. Ist das Papier vollkommen trocken, so ziehe der Schüler die Umrisse seines Gegenstandes ganz fein mit Bleistift aus, und wiederhole dieß später mit dem Pinsel, den er in ein helles Grau taucht. Kobalt, mit etwas Indisch-Roth vermischt, gibt die Farbe für die weiteste Entfernung, die nur ganz matt angelegt wird. Wenn einerseits die leichten Bleistiftstriche leicht ausgelöscht werden, so dient andererseits der den Farben beigemischte Gummi dazu, diese Striche zu erhalten. Gebrannter Hell-Oker oder brauner

---

*) Man vermeide die falsche Seite des Papiers, die man dadurch erkennt, daß man sie horizontal gegen das Licht hält. Sind kleine Mängel oder Fehler im Papier, so erscheinen sie immer auf dieser Seite.

Krapp (madder) wird statt Indisch-Roth bei nahen Parthien genommen.

VIII.

Verfahren beim Anfang des Malens.

Man macht den zweiten Umriß mit grauer Farbe, damit die ersten Bleistiftstriche ausgelöscht werden, die, wenn sie mit Farben in Verbindung kommen, der Reinheit schaden. Auch die genaue Contour wird verschwinden, sobald das Bild mehr ausgeführt ist, auch kann sie mit einem Pinsel noch matter gemacht, oder ganz ausgewaschen werden. Wenn nun das Bild so weit vorbereitet ist, um bemalt werden zu können, so ziehe man den Himmel in Berücksichtigung, da von ihm der allgemeine Ton des Gemäldes abhängt. Hier muß ich aber noch bemerken, daß es gänzlich verlorene Zeit ist, wenn der junge Künstler sein Werk ohne einen festen Plan, den er klar aufgefaßt hat, beginnt. Dieser muß die allgemeine Behandlung des Gegenstandes bestimmen, und mit ihm müssen alle einzelnen Theile übereinstimmen, um die schöne Harmonie hervorzubringen, die wir so sehr in der Natur bewundern; denn derjenige, der von seiner mechanischen Geschicklichkeit in der Darstellung einzelner Gegenstände abhängt, und sich zu sehr mit

einer pünktlichen, niedlichen Ausführung der Theile abgibt, ohne hauptsächlich darauf bedacht zu sein, ein Ganzes hervorzubringen, wird nie ein Bild fertigen können, auf dem das Kenner-Auge mit Wohlgefallen ruht. Nachdem ich diese vorläufigen Winke dem Anfänger schuldig war, ehe er sich in die so schwierige Aufgabe ein Bild zu malen, einläßt, will ich meinen Gegenstand wieder auffassen und denke mir, der Schüler habe als ersten Versuch den warmen Effekt eines schönen Nachmittagshimmels gewählt.

Ich hoffe auch, er fühlt und behält den Eindruck, den die Natur bei dem Anblick dieses ruhigen, herrlichen Glanzes auf ihn gemacht hat. Sollte er noch so glücklich sein, an einem Orte zu wohnen, wo er in seinem Weiterschreiten in dieser Kunst, die Natur jeden Augenblick sogleich um Rath fragen kann, so hat er die wahre Quelle des Schönen vor sich. Die warmen Farben für den Horizont sind Okergelb, gebrannte Sienna, Hellocker, gebrannt, und (pink madder) rother Krapplack.

Die ersten drei werden besonders schön, wenn man sie in kleine Schalen gießt, mit Wasser verdünnt und in diesem flüssigen Zustande ruhig stehen läßt, bis sie auf der Oberfläche glänzend werden, und dann ganz gut sich für die weiche Gluth des Nachmittagshimmels eignen. Ehe aber der Schüler den Pinsel eintaucht, stelle er sein Bild (das vielleicht auf einer Staffelei sich befindet) beinahe senkrecht, und benetze mit einem reinen

flachen Pinsel den Theil, der für den Himmel bestimmt ist. Dann, wenn dieser Theil feucht ist, nehme er gelben Oker in denselben Pinsel, und lavire den Horizont von unten nach oben so, daß die Farbe nach und nach da lichter wird, wo der Himmel anfangen soll.

IX.

Verschiedene Rathschläge beim Malen. Himmel. Gewölke.

Die im vorigen Briefe beschriebene Anlage mit Gelb wird so oft wiederholt, bis die gewünschte Wärme hervorgebracht ist; würde es gleich anfangs zu stark aufgetragen, so erschiene es hart und schwer, nachdem es trocken ist. Ueber den größeren oder geringeren Grad von Wärme kann keine Regel gegeben werden. Dieß hängt vom Gesicht und dem Geschmacke des Künstlers, sowie von dem Stande der Sonne ab, deren Gluth zunehmen wird, je mehr sie sich dem Horizonte nähert. Wenn das Gelbe trocken ist (was übrigens bei allen Farben der Fall sein muß, ehe man eine andere darüber legt), so überziehe man den ganzen Himmel mit einer leichten Waschung von gebrannter Sienna, und dann von rothem Krapplack vom oberen Theile des Horizonts an, so weit das Gelbe reicht. Ehe Blau aufgetragen wird, befeuchte man das Papier wie zuvor, mit dem

flachen Pinsel, und erst in diesem Zustande wird es mit Kobalt und einer Beimischung von etwas rothem Krapplack übermalt.

Nachdem das Bild trocken ist, bringe man es wieder in seine frühere, und will man das Blau vom oberen Theile des Himmels verwaschen, und je nachdem es sich dem Horizont näherte, leichter werden lassen, — in eine beinahe horizontale Lage. Man hüte sich, den warmen Ton nicht zu roth werden zu lassen, sondern halte ihn lieber mehr gelb oder golden, was die angenehmste Farbe ist; und um ihm endlich mehr Glanz zu verleihen, gebe man ihm noch einen leichten Ueberzug von indischem Gelb. Die lichten Wolken werden bei dieser Methode nicht mit Blau gebildet oder ausgelassen, sondern nachdem das Bild trocken ist, auf verschiedene Art dargestellt. Man nimmt den Pinsel voll mit reinem Wasser, und bezeichnet damit die Formen der leichten Wolken, die sodann, um das überflüssige Wasser wegzunehmen, ganz sanft mit einem weichen leinenen Lappen gedrückt werden, und unmittelbar darauf wird die erreichte blaue Farbe mit altgebackenem Brode abgelöst. Wartet man länger, so wird sie zu trocken, um weggenommen werden zu können. Sollte dieser Fall dennoch eintreten, so muß man das Verfahren wiederholen, bis die Wolken hinreichend sich ausdrücken. Auch können die Wolken, wenn die Stellen befeuchtet sind, mit einem Lappen allein, oder mit Gummielastikum (Kautschuk) abgelöst werden. Wenn

übrigens diese Arbeit nicht mit Geschicklichkeit geschieht, so wird das Papier wund und die Formen unbestimmt. Man berühre deshalb das Papier anfangs ganz leicht, und erhöhe den Druck nur nach und nach, bis es ganz weiß wird, und die Formen bestimmt hervortreten. Will man einen blauen oder grauen Himmel mit nur wenigen leichten Wolken haben, so male man sie mit in Wasser aufgelöster Pfeifenerde (pipe clay)*) aus, ehe die blaue Farbe aufgetragen wird. Sobald sie trocken ist, und das Blau sorgfältig und vorsichtig darüber aufgetragen wird, verwischt sie sich nicht, und kann später mit der Krume von altgebackenem Brode völlig weggenommen werden. Was mich betrifft, so bilde ich die Wolken mit dem Blauen, oder wasche sie mit einem Pinsel aus, wenn das Blau trocken ist.

Hiervon in meinem nächsten Briefe.

X.

Fortsetzung der Anleitung, den Himmel zu malen. Der Hintergrund.

Ein Pinsel von gelben Zobelhaaren, dessen feine Spitze durch häufigen Gebrauch abgestumpft ist, ist sehr

*) Das Verfahren mit Pfeifenthon hat sich bei allen Versuchen meiner Freunde als unpraktisch erwiesen. D. U.

tauglich zum Herauswaschen der Wolken. Sollte das Bild übrigens von bedeutender Größe sein, so wird ein Borstenpinsel, der durch vieles Malen mit Oel, so zu sagen, zu einem Punkte geworden, bessere Dienste thun; da aber ein solcher Pinsel, außer bei Oelmalern, selten gefunden wird, so kann man einen neuen auf einem rauhen, mit Wasser benetzten Steine, bis zu dieser Form abreiben, und wird mit ihm bei einiger Geschicklichkeit den Charakter leichtschwebender Wolken sehr gut hervorbringen können. Allein jeden folgenden Nachmittag ändert sich deren Farbe, je nach dem Zustande der Atmosphäre. Um alle diese Modifikationen in ihren Schattirungen darstellen zu können, mache man die nachbenannten Farbenmischungen.

Diejenigen Theile der Wolken, die dem Lichte der Sonne gegenüberstehen, müssen mit gelbem Oker angelegt und mit gebranntem Helloker oder gebrannter Sienna verstärkt werden; während die Wolken über ihnen, die dunkler als das Himmelblau sind, Kobalt und Indisch-Roth, oder braunen Krapplack für die purpurne Färbung erfordern, die man um diese Zeit an ihnen zu sehen pflegt. Natürlich hängt der Grad der Färbung von der Farbe selbst ab, die man darstellen will, und muß durch genaue Beobachtung der Natur bestimmt werden. Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß man es unterlassen kann, die blaue Farbe aufzuwaschen, um dunkle Wolken einzumalen, da sie auf Blau aufgetragen, von

nur um so größerem Effecte sind. Ohne Zweifel wird es anfangs und auch später bei manchen Versuchen vorkommen, daß bei aller Sorgfalt, die der Künstler für das Gelingen seiner Arbeit angewendet, doch der Himmel gestreift und fleckig wird. Ist dies der Fall, so kehre man das Bild um, und wasche den Himmel vom Horizont bis über das Blau mit einem flachen Pinsel und reinem Wasser so lange aus, bis Streifen und Flecken verschwinden.

Werden die Farben dadurch matt, so erneuere man sie. Ich rathe zugleich dem Künstler, sich zu diesem Geschäfte keines Schwammes zu bedienen, da er dem Himmel ein wellenartiges Aussehen gibt, während ihn der Pinsel klar und rein macht.

Nachdem der Himmel fertig ist, so geht der Künstler an den Hintergrund. Ist er sehr tief und mit entfernt liegenden Bergen begrenzt, so ist die beste Farbe für sie ein wenig rother Krapplack mit Kobalt gemischt. Dieß gibt, wenn man sie auf den warmen Ton des Himmels bringt, eine weiche, luftige Färbung. Die nächste Abstufung, die mehr in's Graue geht, wird besser durch indischen oder gebrannten Helloker, als durch rothen Krapplack dargestellt werden. Für die Theile und Gegenstände, die mehr sich dem Mittelgrunde nähern, verstärke man das Grau durch einen Zusatz von braunem Krapplack und Kobalt, sollten diese Farben aber zu sehr an den Purpur streifen, so

wird eine kleine Beimischung von Gelb sie leicht berichtigen. In meinem nächsten Briefe will ich den Theil des Mittelgrundes und dessen Darstellung in jenem Momente beschreiben, wo die sanften und weichen Farben durch die Gluth der Nachmittagssonne erhöht, der Scene einen besonderen Reiz verleihen, während allmählig noch zartere Töne das Auge entzücken und Wärme und allgemeine Harmonie über das Ganze verbreiten.

XI.

Malen des Mittelgrundes.

Um eine ferne, reich bebaute, von einer Anhöhe aus gesehene Gegend darzustellen, wo weiche Tinten in schöner Mannigfaltigkeit unmerklich zusammenfließen, müssen folgende Farben getrennt in Bereitschaft stehen: gelber Oker mit etwas Indischem Roth vermischt, Indisches Roth allein, Kobalt mit gelbem Oker vermischt, um sanftes, entferntes Grün darzustellen und Kobalt mit Indisch-Roth, für gräulichen Purpur. Nachdem die Farben vorbereitet sind, gebe man mit der ersten da, wo zuerst Farben bestimmt hervortreten, und dem ganzen Mittelgrund, eine leichte Anlage und male dann, so lange sie noch feucht ist, die andern Farben auf.

Sie werden sich sehr sanft verbinden, und eine angenehme Verschiedenheit unbestimmter Töne hervorbringen.

Diese Arbeit erfordert jedoch Eile, damit die erste Anlage nicht zu trocken werde. Auch sollte man die Farben nicht mit dem Pinsel mischen, da der feuchte Zustand des Papiers sie schon von selbst verbindet, und ohne der Färbung Eintrag zu thun, in Einklang bringt. Sind diese Farben trocken, so werden sie die Idee von Kornfeldern, gepflügtem Lande und Wiesen geben, die ein geschickter Künstler richtig benützt, indem er mit dem, in dem letzten Briefe beschriebenen, Grau die Details hervorhebt. Je näher die Scene gegen den Vordergrund tritt, wird die Stärke der Farben stufenweise zunehmen. Uebrigens möge man immer bedenken, daß man die Gegenstände durch das Medium einer warmen Atmosphäre sieht, die alle harte und bestimmte Farben, als der allgemeinen Wärme und Harmonie widerstreitend, verbietet. Vor Allem schadet Grün, wenn es nicht verständig angewendet wird, am meisten; namentlich solches, das zu viel in's Bläuliche übergeht. Ist dieß der Fall, so kann man mit einer leichten Waschung von Indisch-Gelb und ein wenig rothem Krapplack (pink madder) nachhelfen und einen angenehmen Ton erzeugen.

XII.

Malen der Vordergründe. Bäume.

Ich schloß meinen letzten Brief mit Belehrungen für die Ausführung des Mittelgrundes, heute will ich Anleitungen für solche Gegenstände geben, die schon näher an den Vordergrund herantreten. Bildet Wald einen Theil dieser Parthie, der sich vom Mittel- gegen den Vordergrund heranzieht, so muß er in Folge seiner näheren Lage und der geringeren Einwirkung der Luft etwas kräftiger gehalten werden. Zu diesem Zwecke ist rohe Sienna mit einem kleinen Theil Indigo und so viel gebrannter Sienna, als der weiche Ton ertragen kann, der über der Scene liegen soll, hinreichend, und diese Farbe gebe man dem ganzen Walde. Wenn sie trocken ist, führt man mit gebrannter Sienna und Indigo die Schattenparthien und die Details aus.

Da Bäume, die unmittelbar im Vordergrund stehen, die Anwendung bestimmter, kräftiger Farben erheischen, so nehme man Gummigutt, statt rother Sienna; sollte dieser aber in Verbindung mit Indigo, in Vergleich mit der Gluth, die die Nachmittagssonne über das Ganze verbreitet, ein zu kaltes Grün geben, so wird eine verhältnißmäßige Zugabe von gebrannter Sienna schnell den richtigen Grad von Färbung hervorbringen; dasselbe bewirkt auch, nachdem die erste Anlage trocken

ist, eine leichte Uebermalung von gebrannter Sienna mit Gummigutt. Indigo, in richtiger Mischung mit diesen Farben, ist für die dunkeln Seiten der Bäume; auch gibt das sogenannte Vandyke-Braun, statt gebrannter Sienna, eine kräftige reiche Farbe für die dunkeln, zurücktretenden inneren Parthien der Aeste. Einzelne Formen, oder starke, durchstechende Lichter werden dadurch hervorgebracht, daß man die betreffenden Theile mit reinem Wasser benetzt, und wie schon früher gelehrt, mit einem Leinwandläppchen auftupft. Werden diese Lichter sodann mit einer passenden hellen Farbe ausgemalt, so machen sie einen glanzvollen Effect. Die Farbe der Stämme hängt von den Bäumen ab, die man darstellen will. Die der Birken zum Beispiel sind besonders malerisch durch die Mannigfaltigkeit der Farben, die an ihnen zu sehen sind. Das purpurröthliche Grau, namentlich am rechten Orte mit lichten, silbernen Tönen untermischt, macht im Gegensatz zu dem sammtähnlichen Moose, das gewöhnlich und häufig in größeren Parthien auf ihnen wächst, einen schönen, mächtigen Effect. Um einen solchen Stamm nachzubilden, mische man Kobalt mit (brown madder) braunem Krapplack und ein wenig Vandyke-Braun. Diese Mischung gibt das röthliche Grau, und eine Zugabe von Kobalt die kälteren Tinten. Einzelne Stellen sollten beinahe ganz weiß gelassen werden. Ehe man den Stamm zu bemalen anfängt, netze man ihn etwas mit reinem Wasser, und bringe in diesem

Zustande die Farben darauf, die sich alsbald ohne die Beihilfe des Pinsels sehr schön vermischen werden. Die Schatten, so wie die kräftiger zu haltenden Theile können später mit einer Mischung Indigo, braunen Krapplacks und ein wenig Vandyke-Braun aufgetragen werden. Die feinen horizontalen eigenthümlichen Streifen werden mit derselben, nur etwas heller genommenen Farbe, ausgeführt. Sollte der Stamm im Allgemeinen zu kalt erscheinen, so wird eine leichte Lavirung von gelbem Oker und gebrannter Sienna einen weicheren Ton geben.

Die Moosfarbe ist Vandyke-Braun und Gummigutt, je nach Erforderniß mit etwas Indigo gemischt.

Der Stamm der weißen Pappel oder der Espe ist wegen seiner eleganten Form und Farbe beachtenswerth. Ein lichtes warmes Grau, das theilweise mit noch lichteren Streifen durchzogen wird, und einige dunkle Striche von röthlichbraun, bezeichnen ihn; nur der dem Boden nächste, oder einige Fuß davon entfernte Theil ist völlig grau. Ein wenig brauner Krapplack und gelber Oker mit einer ganz geringen Quantität Kobalt, gibt die richtige Farbe für solche Stämme. Die lichten Streifen werden dann, wenn die Farbe trocken, mit Wasser befeuchtet und mit Leinwand ausgewaschen. Auf diese Art können überhaupt noch mehrere hübsche Verschönerungen zur Vervollkommnung des Bildes angebracht werden. Die Farbe für die dunkeln

Stellen ist Indigo, brauner Krapplack und Vandyke-Braun.

XIII.

Fortsetzung der Anleitung Bäume zu malen.

Die Trauerbirke ist durch die schöne Farbe ihres Stammes, und ihre graziösen Umrisse überhaupt außerordentlich malerisch und ganz besonders dann, wenn sie einen rieselnden Bach überschattet, und mit anderen Bäumen kontrastirt. Der Stamm der Birke ist der Rahmfarbe ziemlich ähnlich und einige Stellen sind sogar vom zartesten Weiß, das, wenn die Rinde abfällt, an manchen Theilen sehr gefällige zarte Abwechslungen zeigt. Die Farben sind horinzontal aufzutragen. Auch sieht man bei den Birken ähnliche dunkle Streifen, wie die der weißen Pappeln (Silberpappeln). Dieselben Farben, die man für den Stamm der Silberpappel nimmt, wendet man auch für den der Birke, nur mit dem Unterschiede an, daß sie bedeutend lichter sein muß, und, ausgenommen für die Schattenseite, das Blau weggelassen wird. Auch die Esche stellt sich sowohl durch den Charakter ihres Laubwerks, als durch die Farben ihres Stammes, die noch erhöht und vervielfältigt werden, wenn sie am Ufer eines schnellfließenden

Flusses oder im Innern eines Waldes wächst, in ländlichen Scenen malerisch dar. An solchen Stellen erscheint der Stamm im Allgemeinen hellgrau, was unter Umständen noch durch zartes Moos häufig von sehr reicher grüner und brauner Farbe verschönert wird; die oben angegebene Farbe mit Hinweglassung von einigem Vandyke-Braun, wird auch hiezu genommen. Uebrigens ist der Stamm der jungen Esche, in Beziehung auf die Farben, von dem der alten dadurch verschieden, daß er grünlich grau ist, und zu seiner Darstellung braucht man nur Kobalt mit etwas Vandyke-Braun, oder gebrannter Sienna. Bedarf es eines höheren Grades von Kraft, so wird Indigo wirksamer sein, als Kobalt. Die Eiche und die Ulme kommen so häufig vor, daß ich eine Beschreibung derselben für unnöthig halte. Dagegen verdienen die Steinfichte und die schottische Tanne Erwähnung, da das tiefe feierliche Dunkel ihrer Aeste, und die warme Farbe ihrer Stämme sehr geeignet sind, einen Gegensatz zum Himmel zu bilden, und ihn weit zurücktreten zu lassen. In Beziehung auf Farbe sind sie wenig von einander verschieden. Indigo, rohe Sienna, Vandyke-Braun bilden sie. Die Contouren zieht man mit roher Sienna, die nicht schnell trocknet; allein da diese Farbe zur Vollendung zu schwach ist, so muß ihnen durch Beimischung von Indigo, Gummigutt und Braun-Roth (brown pink) noch einiger Glanz gegeben werden. Der Stamm wird durch gebrannte Sienna,

ein wenig gelben Oker und etwas Kobalt dargestellt. Je nach Umständen wird es oft nöthig sein, die Farben zu nüanciren, und hiezu ist brauner Krapplack (brown madder) oder Indisch-Roth ganz tauglich. Indigo mit braunem Krapplack, auf die erste Anlage getragen, gibt die richtige Tinte für die Schattenseite. Der untere Theil dieser Stämme ist in der Regel grau.

XIV.

Das Grün in der Natur.

Nachdem ich allgemeine Winke in Beziehung auf den Charakter und die Farbe der Bäume gegeben habe, die so sehr zur Schönheit einer Landschaft beitragen, muß ich nun auch einige Bemerkungen in Betreff jener grünen Farben machen, mit denen sich überhaupt die freundliche Natur bekleidet. Da das matte, unbestimmte Grün, das den entfernten Theilen einer Landschaft eigen ist, schon besprochen wurde, will ich meine Betrachtungen nur auf den Vordergrund beschränken, für welchen die nachbenannten Farben bei richtiger, mit einigem Geschmack vorgenommener Mischung, jede gewünschte Mannigfaltigkeit hervorbringen werden. Indigo, gebrannte Sienna, Braunroth (pink), ungebrannte Sienna, Gummigutt, nach Umständen gelber Oker, und manchmal

Vandyke-Braun sind zu nehmen. Ich muß jedoch bemerken, daß das Grüne, aus einer Mischung von Indigo und Gummigutt allein, nur sparsam angebracht werden darf, da es, wenn es vorherrscht, einen kalten Effect macht. Dagegen mag es bei Unkraut und andern wilden Pflanzen, die den Vordergrund zieren und bereichern, mit Vortheil angewendet werden. Es erhöht in diesem Falle das Frische und die Mannigfaltigkeit, die dem Auge im Gegensatze zu den weicheren Tönen, die sie gewöhnlich umgeben, so wohlthuend sind. Ehe ich weiter gehe und um jedes Mißverständniß zu vermeiden, bemerke ich noch, daß die Farben, die ich oben beschrieben, nie ganz und auf einmal gemischt werden dürfen, da sie sonst ein dickes, glanzloses Ansehen erhielten, sondern daß eine oder die andere je nach Bedarf beizugeben oder wegzulassen ist, bis die richtige und beabsichtigte Farbe erzeugt wird.

Es wäre übrigens gänzlich nutzlos, in die Details der einzelnen Nüancen einzugehen, da durch Worte doch nie eine klare Idee über dieselben gegeben werden könnte.

Wollte ich z. B. sagen, Blau und Gelb, mit einem Beisatz von etwas Roth oder Braun, mache ein weiches Grün, so könnte ich bei der unendlichen Mannigfaltigkeit, die durch geringe Modifikationen bewirkt werden kann, doch unmöglich durch die Sprache die, gerade für den einzelnen Fall nöthige Abstufung dieser Farbe beschreiben. Diese Bemerkung paßt größtentheils für alle Farben,

die zur Darstellung einer vollständigen Landschaft erforderlich sind.

Kurz, die Bemühungen, einen Anfänger in seinem Streben nach künstlerischer Ausbildung zu unterstützen, gehen nur dahin, ihm die Schwierigkeiten, denen er im Verfolg seiner Thätigkeit begegnet, dadurch zu erleichtern, daß man ihm die Mittel, die ihn zum Zwecke leiten, so klar und einfach als möglich auseinandersetzt. Beharrlicher Fleiß, häufiges Beobachten der Natur, und ein genaues Studium der besten Kunstwerke dürfen dabei nicht fehlen. Er möge sich ja nicht vorstellen, daß man irgend ein Rezept zur Ausführung eines Gemäldes geben kann. Ein Erfolg kann durch das Gefühl, durch eine warme Liebe für die Natur und die Kunst, und durch den unermüdlichen Drang, es zur Vollkommenheit zu bringen, erreicht werden.

XV.

Mischung der Tinten für Erde, Felsen &c.

Da meine Anweisungen über grüne Tinten für das Weiterschreiten des Künstlers hinreichend sein werden, so gehe ich zur Mischung derjenigen Farben über, die zur Darstellung der Erden, Felsen und Gebäude nöthig sind. Die Erden sind, je nach der Natur des Bodens,

sehr verschieden an Farbe. Hier bewundern wir den reichen glühenden Ton des Kieses, dort die verschiedenen Farben des Lehms und Sandes, und dann wieder ein erdiges Ufer vom tiefsten Braun, dem manchmal ein röthliches Grau untermischt ist. Sind sie von üppigem Laubwerk überhangen, so macht der harmonische Contrast der Farbe einen sehr angenehmen Eindruck, der noch durch den tiefen Schatten unter den Aesten, und auf dem Ufer, das häufig wilde Blumen, Farrenkraut und andere Pflanzen zieren, erhöht wird.

Ich bemerke hier, daß eine an's Rothe oder an den Purpur streifende Farbe, im Contraste mit reichem Grün sehr angenehm sich dem Auge darstellt. Die für Wege zu mischenden Farben sind gelber Oker, leicht Roth und Vandyke-Braun, und sollte eine kältere Abstufung nöthig sein, so gebe man noch etwas Kobalt oder Indigo zu.

Jede Mannigfaltigkeit der Farben für Wege kann durch die benannten im Allgemeinen hervorgebracht werden, mit Ausnahme einiger Localtöne, die mehr in's Purpurroth fallen. Für diese nehme man Indisch-Roth statt gebranntem Hell-Oker, und erhöhe das Blau um einige Grade. Erdufer von reicher brauner Farbe stellt man durch Vandyke-Braun, gebrannte Sienna, Gummigutt oder rohe Sienna dar; soll der Ton noch reicher gehalten sein, dann nimmt man Braunroth statt Vandyke-Braun. Für Felsen, deren Färbung häufig vom

Röthlichen in's Braune oder Purpurbraune übergeht, und für solche, die grau sind, gibt ein richtiges Verhältniß folgender Farben jede mögliche Nüance: brauner Krapplack, gebrannter Hell-Oker, Vandyke-Braun, Kobalt und Indigo; die verschiedenen Töne aus der Verbindung derselben können nach Bedarf und zur letzten Vollendung durch helle Tinten lichter gemacht werden. Zur Farbenverstärkung der Schattenpartien, und für die dunkeln Effekte, die durch Höhlen und Risse im Gestein hervorgebracht werden, wird hauptsächlich Indigo benützt. Die Farbe der architektonischen Gebäude hängt insbesondere von der Art des Baumaterials ab; entweder sind es Steine von verschiedenen Farben, oder ist es Marmor verschiedener Art. Waren sie ein und mehrere Jahrhunderte der Einwirkung der Atmosphäre ausgesetzt, so nehmen sie eigenthümliche bestimmte Farben an, die, von den Strahlen der Sonne beleuchtet, einen herrlichen Effect machen, wie man manchmal an alten Tempeln von Sienna-Marmor sehen kann.

XVI.

Untermalen der Gebäude. Die Ausarbeitung und Vollendung eines Gemäldes.

Um im Allgemeinen die Farbe der am Ende meines letzten Briefes beschriebenen Gebäude darzustellen, ist es nöthig, zuerst dem Papier eine Anlage von gelbem Oker und gebrannter Sienna zu geben, da durch dieses Verfahren, das alle Parthien einschließt, die am Ende in Schatten kommen, zwischen den beleuchteten und in Schatten tretenden Theilen der Gebäude eine größere Harmonie entsteht, als wenn nur die betreffenden Stellen des Papiers weiß gelassen werden, um zuletzt den Schatten darauf zu tragen; denn die Schatten sind transparent und die Localfarben der Gegenstände stets sichtbar, und dieß muß in einem Gemälde deutlich dargestellt sein. Einen guten Effect macht es auch manchmal, wenn, solange die erste Anlage noch feucht ist, einige Tinten eingetragen werden, um die leichten Verschiedenheiten der Töne nachzuahmen, die öfters an Mauern alter Gebäude zu sehen sind; allein dieß muß schnell geschehen, und mit einem mehr trockenen als feuchten Pinsel, weil sonst die aufgetragenen Farben in Flecken zusammenfließen. Was die einzelnen Farben und Töne betrifft, oder die sogenannte Ausarbeitung und Vollendung, so kann darüber nur wenig gesagt

werden, da Worte ganz unzulänglich sind. Dieses muß dem Gefühl und Geschmack des Malers überlassen bleiben. Ich rathe ihm übrigens, anfangs die einzelnen Theile nicht zu viel ausführen und vollenden zu wollen, wie vielleicht Manche aus übelverstandener Kenntniß der Kunst ihn zu überreden suchen, denn solche Rathschläge sind immer zu allgemein, als daß sie einen praktischen Nutzen gewähren könnten. Im Gegentheil werden sie nur dazu dienen, den jungen Künstler, der sich einen Plan bei der Behandlung seines Werkes ausgedacht hat, zu verwirren und seine Aufmerksamkeit mehr auf den mechanischen Theil der Kunst zu leiten, der, wenn nicht mit sehr viel Geschicklichkeit und Beurtheilung gepflegt, gewiß nur schaden und dem ersten Erforderniß eines Bildes, der Ruhe und dem allgemeinen Eindruck, Eintrag thun wird. Besitzt ein junger Mann die schöne Gabe einer klaren Auffassung, so wird er anfangs nicht danach streben, sogleich zu vollenden; er wird den Drang in sich fühlen, seine Ideen im Allgemeinen zu verkörpern. Die Fertigkeit, die Details mit der gehörigen Pünktlichkeit auszuführen, wird sichtlich mit seinem Vorschreiten zunehmen, denn ist erst der Geist mit Ideen erfüllt, so folgt bald die Hand dem Willen gehorsam nach. Die unrichtige Forderung, der junge Künstler solle immer vollenden, bringt ihn am Ende zum Glauben, das Fertigmachen sei die Hauptsache. Seine Aufmerksamkeit ist dann mit dem unwesentlicheren Theile der Kunst zu

sehr beschäftigt, als daß er das Ganze oder den allgemeinen Effekt seines Bildes zum Hauptgegenstand derselben machen könnte; und das Resultat wird sein, daß jeder einzelne Theil des Gemäldes so wirkungslos ist, daß Verwirrung an die Stelle der Harmonie tritt, und das Auge des Beschauers müde und unbefriedigt bleibt, da es keinen Punkt findet, auf dem es mit Behagen ruhen kann. Tritt dieser Fall ein, so nenne ich das Bild in jeder Beziehung unvollendet, wenngleich die Details pünktlich ausgeführt sind. Ich bin gefaßt darauf, daß diese Bemerkungen die natürliche Frage hervorrufen, was eigentlich die letzte Vollendung bestimme, unter welchen Umständen sie mit Vortheil vollzogen werde und wo sie nachtheilig wirke. Um diese Frage zu beantworten, ist es nothwendig, die verschiedenen Gegenstände, welche die Künstler zur Darstellung sich auserlesen haben, mit Rücksicht auf den einzelnen Zweck, der jeden derselben zu seiner individuellen Wahl bewogen hat, auseinander zu setzen. Zur näheren Erläuterung will ich zu zeigen suchen, daß gerade dasjenige, was das Ausgezeichnete der erhabenen Kunst genannt wird, schlecht zu dem paßt, was nur Nachahmung ist. In der höheren klassischen Behandlung der Landschaft regt entweder das Großartige des Effects, poetische Auffassung oder die Empfindung der Ruhe, die feineren Gefühle unserer geistigen Natur an. Alle einzelnen Theile des Gemäldes sind untergeordnet und nur insofern herausgehoben, als

sie die allgemeine Tendenz des Künstlers unterstützen sollen. Ist diese Anforderung erfüllt, dann wird auch Niemand, der einen gebildeten Geschmack in der Kunst besitzt, dem Werke die Anerkennung verweigern, daß es vollendet sei. Damit der junge Künstler, dem hauptsächlich diese Winke gelten, sie nicht falsch auffasse und in Irrthum gerathe, will ich noch beifügen, daß jeder Theil des Gemäldes wohl ausgeführt sein muß und unter keinen Umständen vernachlässigt werden darf; denn nur hiedurch kann man zur Vollendung schreiten. Möge er sich also wohl einprägen, daß, wenn entweder das Ausmalen der Details zu sehr in die Augen fällt, und dieß wird häufig mit Vollenden verwechselt, oder Rauhheit, oder nachlässige unsaubere Ausführung, die Aufmerksamkeit des Beschauers von der allgemeinen Tendenz des Malers abzieht, der Ausdruck des Bildes verfehlt ist. Denn für den praktischen Theil der Kunst gibt es keine Anleitung; Urtheil und Geschmack des Künstlers müssen hier Lehrer sein. In meinem nächsten Briefe will ich diejenigen Gegenstände bezeichnen, die größere Vollendung verlangen.

XVII.

Stilllebenmalerei. Maler und Dichter.

Die Gegenstände, welche vorzugsweise eine genaue Kopirung und pünktliche Ausführung zulassen, seien sie nun einzeln oder in Gruppen, sind Blumen, todtes Wild und überhaupt das, was man Stillleben nennt. Blumen mit ihren eleganten Formen und lebhaften mannigfaltigen Farben eignen sich namentlich zur Kopirung, und um sie getreu darzustellen, wird eine genaue Zeichnung, große Reinheit der Farben und eine richtige Kenntniß der Grundsätze über Licht und Schatten erfordert; Blumenstücke hauptsächlich, in Wasserfarben ausgeführt, sind gewöhnlich zu grell gemalt. Werden sie daher mit einer gut kolorirten Landschaft zusammengebracht, so schaden sie ihr immer. Natürliche Blumen dagegen äußern diese Wirkung nicht. Ihre Farben sind zwar hell und glänzend, allein durch die vielfachen Abwechslungen und Ungleichheiten ihrer Oberflächen werden die feinsten Reflektionen des Lichtes und unzählige zarte Schatten bewirkt, die die Farben so modificiren, daß, wenn diese schönen Blumen mit Geschmack zusammengestellt werden, sie zwar einen glänzenden, aber nicht im mindesten grellen Effect machen. Es scheint mir, als werde bei der Darstellung der Blumen häufig darin gefehlt, daß man diejenigen Theile, die in tiefem Schatten stehen,

mit positiven Farben malt; so z. B. die Schattenparthien einer blauen Blume nur durch ein dunkleres Blau, einer rothen durch ein dunkleres Roth, und so bei allen Schatten. Gewiß ist dieß ein großer Fehler, wenn man sieht, daß die Farbe das Resultat des Lichtes ist und daß in dem Verhältnisse der Abnahme des Lichtes auch die Farben abnehmen, und sich am Ende ganz in der Tiefe des Schattens verlieren. Bei diesen schönen Gegenständen, die so sehr geeignet sind, das Auge zu ergötzen, hängt das ganze Verdienst von der genauesten Aehnlichkeit mit dem Originale ab. Landschaften dagegen und die Natur überhaupt erfordern eine ganz verschiedene Behandlungsart, wenn sie Personen von geläutertem Geschmack befriedigen sollen. Was in einem Fache der Kunst Vorzug und Bedingung ist, würde in einem andern manchmal ein Fehler oder wenigstens für's Auge unangenehm sein. Der Künstler von Geist, der ganz mit dem Dichter zu vergleichen ist, legt daher stets in seine Werke ein Gefühl, einen Ausdruck, der sie über die faden, alltäglichen Landschaftsbilder erhebt, in denen wir nur die mechanische Handfertigkeit erkennen. Er will nie malen, und malt auch nie in der Absicht, daß sein Bild das Auge mit seiner Natürlichkeit täuschen solle; sein Streben geht allein dahin, durch das Medium dieses Organes, das er durch die Schönheit der Auffassung des Gegenstandes, durch das poetische Gefühl, mit dem er ihn behandelt, und durch die richtige Aus-

führung der einzelnen Theile zu fesseln sucht, auf den Geist und das Gemüth des Beschauers angenehm zu wirken.

XVIII.

Das Transparente der Schatten.

Nachdem ich diejenigen praktischen Anleitungen für den Gebrauch der Wasserfarben gegeben habe, die den jungen Künstler in den Stand setzen, dieses anziehende Studium mit immer mehr Leichtigkeit zu verfolgen, so will ich nun einige Bemerkungen über die Natur des Transparenten beifügen, das wesentlich nothwendig ist, um jene schöne Klarheit und Tiefe des Tones hervorzubringen, den wir in den dunkeln Abgeschiedenheiten der Natur und in den besten Werken der ausgezeichnetsten Künstler zu sehen Gelegenheit haben, und der in der Aquarellmalerei weit schwieriger zu treffen ist, als mit Oelfarben, da diese durch den Firniß, der zuletzt das Ganze bedeckt, bedeutend gehoben werden. Gummi, zu dem Manche ihre Zuflucht nehmen, macht, namentlich wenn er unrichtig und nur stellenweise mit Wasserfarben angewendet wird, einen ganz schlechten Effect, denn der Gummi gibt immer einen glänzenden Flecken, der außer aller Harmonie mit dem übrigen Bilde steht. Ehe ich

jedoch auseinandersetze, wie das Transparente hervorzubringen ist, und worin die Ursache der Dunkelheit und des glanzlosen, dumpfen Aussehens besteht, das man häufig selbst an (in anderer Beziehung) übrigens höchst verdienstvollen Werken sieht, muß ich bemerken, daß Schatten und Schlagschatten nicht einerlei ist, wie vielleicht Manche glauben mögen. Der Grad der Dunkelheit, den üppige, weit ausgebreitete Aeste in einem schönen Haine bewirken, oder das düstre Dunkel in einem dichten Wald, nennt man Schatten. Sieht man Gegenstände unter solchen Umständen, so sagt man, sie stehen im Schatten. Ist ihre Stellung aber der Art, daß sie das volle Sonnenlicht empfangen, so werfen sie ihre scharf abgezeichneten Formen als Schatten rückwärts und dieß nennt man Schlagschatten, oder Licht und Schatten. Ich will nun versuchen, die Ursache des Transparenten zu erklären, das nichts anderes als das Durchscheinen von Licht und Dunkel ist und durch das Zurückwerfen des Lichtes von der Oberfläche eines Körpers erzeugt wird. Um dieß verständlicher zu machen, muß ich bemerken, daß, wenn ich ein Stück gefärbtes Glas so halte, daß mein Rücken dem Lichte zugekehrt ist, das darauf fallen soll, ich die Farben in Folge des von seiner Oberfläche zurückgeworfenen Lichtes, das zuweilen sogar eine graue Färbung verursacht, unter sehr nachtheiligen Umständen sehe; wenn ich aber meine Stellung verändere, und das Licht durch das Glas fallen lasse,

dann sehe ich die Farben in ihrem höchsten Glanze. Die Wirkung zurückgeworfenen Lichtes ist auch auf den verschiedenen Farbentäfelchen sehr bemerklich, und daher ist es schwer, Indigo, Vandyke-Braun, Schwarz und Sepia von einander zu unterscheiden. Sobald sie aber aufgerieben und auf weißes Porcellan oder Papier gebracht sind, bekommen sie in Folge des zurückgeworfenen Lichtes der weißen Unterlage ihr richtiges Aussehen. Diese Wirkung des Lichtes wird, wenn richtig aufgefaßt, zu einer erfolgreichen Anwendung der Farben in Beziehung auf Klarheit in den Schatten führen; denn sieht das Papier noch leicht durch die Schatten heraus, so sind auch Farben — ihre Reichheit und Klarheit — zu erkennen. Ist das tiefe Braun von Ufern und Erden so oft übergangen, daß ein dunkles, trübes Aussehen dadurch entsteht, so wasche man die Farben mit einem Pinsel voll reinen Wassers so lange auf, bis die Stellen hell werden, und dann gebe man ihnen durch hellere Farben als zuerst, ein glänzenderes, klareres Aussehen. Wenn einzelne Stellen ein sehr reiches Braun erfordern, so sollte man dem Papiere zuvor eine Anlage von roher Sienna geben, die aber durch daraufgetragene Farbe nicht ganz unsichtbar gemacht werden darf. Immer muß der Maler daran denken, daß die Gegenstände im Lichte einen wirklichen Schein haben und die im Schatten einen transparenten Effect machen. Winke über den Schattenfall mögen diesen Brief beschließen, denn ohne

Kenntniß einiger Regeln, die Einfluß auf ihn haben, ist es nicht möglich, ihn richtig wiederzugeben. Was den Schatten einer Figur oder irgend eines anderen Gegenstandes im Vordergrunde betrifft, so hängt er von der Stellung der Sonne ab. Wir wollen annehmen, sie sei links von der Figur; so ziehe man ihren Schatten von den Füßen weg in beliebiger Länge, parallel mit dem Horizont; man denke sich dann eine zweite Linie von der Sonne aus gezogen, die den Kopf der Figur berührt und so weit verlängert wird, bis sie den Schatten schneidet; dieser Durchschnittspunkt bestimmt die Schattenlänge. Dasselbe Verfahren gilt für jede Figur im Bilde. Es ist übrigens nicht nöthig, zur Bestimmung der Länge jedes Schattens eine neue Linie von der Sonne zu ziehen; es genügt, jede derselben parallel mit der ersten zu machen. Ist die Sonne im Gemälde selbst und dem Beschauer gerade gegenüber, so mache man unmittelbar über ihr, auf der Linie des Horizontes, einen Punkt, von welchem aus eine gerade Linie durch den Fuß der Figur beliebig lang gezogen wird. Die Länge des Schattens bestimmt dann der Durchschnittspunkt einer zweiten von der Sonne selbst durch den Kopf der Figur gezogenen Linie. Ist die Sonne gerade hinter dem Beschauer, so fallen natürlich die Schatten vorwärts. Wie zuvor wird auch in diesem Falle ein Punkt im Horizonte bezeichnet, und ein anderer so weit unter ihm, als die Sonne hinter dem Rücken des Betrachters,

über dem Horizonte steht. Von dem Punkte auf dem Horizont wird dann eine Linie nach dem Fuße der Figur oder jedes anderen Gegenstandes gezogen, und eine zweite von dem Punkte unter ihm, nach dem Kopf der Figur. Die Länge des Schattens bestimmt auch hier den Durchschnittspunkt dieser zweiten Linie.

XIX.

Von den guten Vorbildern. Ruysdael. Hobbema. Caspar Poussin. Salvator Rosa. Claude Lorrain.

„Ahme die Natur nach“ ist ein häufiger, wenn gleich manchmal sehr vager Ausdruck, den unglückseliger Weise solche Personen gebrauchen, deren Kunsturtheil sehr beschränkt ist, die aber dem jungen Künstler dennoch den besten Rath ertheilen wollen. Daß der Maler die Natur nachahmen muß, ist eine unläugbare Wahrheit; Personen von geläutertem Geschmack werden jedoch zugeben, daß Kopiren, das nur Hand und Auge in Anspruch nimmt, nie ein Kunstwerk von erhabenem Charakter liefern kann; ich gebe übrigens gerne zu, daß eine fleißige geschickte Hand, durch ein richtiges Auge unterstützt, recht hübsche Bilder fertigen kann, wie z. B. die kleinen Scenen eines Jacob Ruysdael, die mit großer Wahrheit, aber gewiß in keiner anderen Absicht gemalt

wurden, als um ein genaues Porträt der Gegenstände unmittelbar vor des Malers Auge zu geben. Seine Werke sind immer gute Originale für den niedrigeren Theil der Kunst, wiewohl sein Kolorit nicht immer angenehm ist, was von dem schieferfarbnen Ton an einigen seiner Himmel, und überhaupt von der Kälte herrühren mag, die in seinen Werken liegt. Hobbema war noch strenger im Kopiren kleinerer Gegenstände, als Ruysdael. Jeder Ziegel auf dem Dache einer Hütte ist ein Porträt, und viele Gegenstände in seinen Schildereien, sogar die, welche in einiger Entfernung vom Vordergrund stehen, erscheinen wie durch's Mikroskop gesehen. Er stellte, wie mir scheint, die Dinge vor, wie er wußte, daß sie sind, und nicht wie sie dem Auge in gewissen Lagen und in einiger Entfernung von ihm sich darstellen. Dieses kleinliche Ausmalen auch der unbedeutendsten Theile (irrthümlich Vollendung genannt) thut dem allgemeinen Eindruck und der Ruhe eines Bildes nicht geringen Abbruch. Ich kann unmöglich zugeben, daß Werke dieser Art das Resultat des Genies sein sollen, da gewiß zur reinen Nachbildung weder Geist noch Gemüth gehört. Es sind Lokalkopien, meist niedrige Scenen, wo jeder Theil, sei er nun schön, häßlich oder gleichgültig, treulich nachgebildet ist. Ich weiß, daß ich durch diesen Ausspruch die Kritik und den Widerspruch gewisser Personen hervorrufe, die Hobbema für einen Mann von Genie erklären; allein ich kann in seinen

Werken nichts finden, was die Wahrheit ihrer Aussage beweisen sollte. Vergleichen wir die Werke dieser Künstler mit italienischen, so erscheinen sie unbedeutend. Ein Mann von ausgezeichnetem Genie war Caspar Poussin. Er wußte, was wahre Kunst schaffen muß. Man sieht, daß er in vielen seiner Werke das Beste sammelte, was die Natur bietet, und da er die Kunst der Composition gründlich verstand, und eine lebhafte Phantasie mit einem mächtigen Talente für Erfindung vereinigte, so lieferte er Bilder, die die glücklichsten Zusammenstellungen der Natur zu sein schienen. Die Formen seiner Massen sind kühn und oft großartig, und die einzelnen Theile so in Einklang gebracht, daß das Auge des Kenners mit wahrem Vergnügen an seinen Bildern hängt. In vielen seiner kleineren Bilder ist das Kolorit rein und naturgetreu, aber bei größeren Stücken (die der Leichtigkeit des Fortarbeitens halber auf braunen Grund von ihm gemalt wurden, auf dem mehrere Parthien nur leicht übermalt werden durften, um fertig zu sein) ist unglücklicher Weise im Laufe der Zeit dieser braune Grund mehr hervorgetreten, und mehrere seiner Gemälde erscheinen daher sehr dunkel, einige sind sogar beinahe schwarz. — Salvator Rosa war ebenfalls ein Mann von hohem Genie. In seinem Geiste lagen die herrlichsten Bilder einer wilden, rauhen Natur. Am liebsten schien er sich in wenig betretenen Gegenden zu gefallen, in denen schroffe zerrissene Felsen, Bergströme, und durch

die Wuth der Orkane entwurzelte, umhergeschleuderte Bäume die Hauptparthien bilden. Seine Gemälde sind schön, und geeignet, die Gefühle des Beschauers mächtig zu erregen. Auch glaube ich, kann man mit ziemlicher Gewißheit von den Werken auf den Charakter und die Gemüthsart des Dichters wie des Malers schließen, wonach wir z. B. annehmen müssen, daß Claude Lorrain nach der zarten Art seiner Ausführung und der ausgezeichneten Reinheit seiner Farben, ein Mann von weichem, liebenswürdigem Charakter war. Er schien sich in den sanften Farben des Morgens, in der herrlichen Klarheit des italienischen Mittags und der goldenen Gluth der Nachmittagssonne zu ergötzen, die er mit bewunderungswürdiger Wahrheit darstellte. Unfreundliche Scenerien hatten keinen Reiz für ihn. Trotz der nicht übertroffenen Schönheit seines Kolorits ist es doch manchmal matt, seine Compositionen sind zuweilen zu sanft und, wie mir scheint, nie so großartig, wie die eines Poussin, der ihn an Gefühl und Kenntniß der Composition übertraf, und den ich ihm weit vorziehe.

XX.

Besuch von Gemäldegalerien.

Viel kann der junge Künstler durch den Besuch der verschiedenen Bildergalerien in einer Stadt lernen, und besonders lehrreich werden sie für ihn sein, wenn er nicht unvorbereitet sie studirt. Ich rathe ihm, nicht sogleich, nachdem er in eine Galerie tritt, auf ein Landschaftsgemälde zuzueilen, und die Details zu untersuchen, ebensowenig als er schnell von einem Bild zum andern übergehen soll; denn dieß wäre eine sehr oberflächliche und total nutzlose Art der Belehrung, die nur durch Neugierde entstehen kann. Im Gegentheil muß er, wenn ein Bild seine Aufmerksamkeit fesselt, sich so weit von ihm entfernen, daß das Auge den ganzen Gegenstand leicht übersehen kann; dann erst suche er die Tendenz des Künstlers in Bezug auf den Styl der Composition, die Art der Behandlung, und den allgemeinen Farbeton, der über dem Ganzen liegt, sich deutlich zu machen. Kurz, er übe sich schnell, das herauszufinden, was nur der Geist des Künstlers schaffen kann, und dann erst trete er näher, um diejenigen Parthien zu untersuchen, deren Ausführung eine geschickte, geübte Hand erfordern. Immer und immer forsche er, wie die an einander gereihten Theile behandelt sind, um zur Harmonie des Ganzen beizutragen, und verlasse nie früher das Bild,

ehe er eine praktische Belehrung daraus gezogen. Ich rathe ihm auch, gleich so klar als möglich das Resultat seiner Beobachtung aufzuschreiben, damit er später den Eindruck, den ein Bild auf ihn gemacht, sich vergegenwärtigen kann. Es wird für den jungen Künstler gleichfalls gut sein, nicht mehr als 3 oder 4 Gemälde auf einmal zu studiren, weil sonst die Masse verschiedener Gegenstände sein Urtheil und seine Gedanken nur verwirren würde: großen Nutzen wird es ihm aber gewähren, wenn er zu Hause versucht, irgend ein Gemälde im Style eines von denen, die ihm als besonders schön auffielen, zu componiren. Dieß wird seine Einbildungskraft üben und ihn natürlicherweise auf den Weg des Erfindens leiten, Eigenschaften, die durchaus nicht fehlen dürfen, wenn wir je einstens Ausgezeichnetes in der Malerei leisten wollen.

XXI.

Regeln beim Kopiren.

Ich muß bemerken, daß das Entwerfen einer flüchtigen und nachlässigen Skizze von einem schönen Bilde verlorne Zeit ist; denn will der Schüler nur die Umrisse haben, so müssen sie genau und ganz correct in allen Theilen gezeichnet sein, und dieselbe Sorgfalt muß auf

ein Bild verwendet werden, das man in Farben ausführen will.

Noch einmal rufe ich dem Schüler in's Gedächtniß, daß man zwar eine sehr genaue Kopie eines Gemäldes liefern kann, und doch keine wesentliche Fortschritte macht, wenn nur das Auge und die Hand beschäftigt sind: dieß kann man nicht Studiren nennen. Das wirkliche Studium besteht in dem eifrigen Streben, die Absicht, die Tendenz des Meisters durch genaue, oft wiederholte Betrachtung des Bildes zu entdecken; und so lange der junge Mann sein Original nicht von diesem Gesichtspunkte aus studirt und seine Beurtheilungskraft übt, so lange wird sein Kopiren eine nutzlose Beschäftigung bleiben. Es ist daher von großem Vortheil für den Schüler, wenn ihm der Rath eines Mannes von Kenntniß und Geschmack in der Kunst zur Seite steht. Ich weiß wohl, daß viele Personen in der besten Absicht immer bereit sind, dem jungen Künstler mit ihrem Rathe beizustehen, aber dieß geschieht oft mit so wenig Urtheil und Sachkenntniß, daß der Schüler nur verwirrt und zweifelhaft gemacht wird. Um nützliche Belehrungen geben zu können, muß man nicht nur mit Werken der ersten Maler bekannt sein, sondern auch eine richtige Auffassung von dem haben, in was der Einzelne besonders ausgezeichnet ist.

Ich weiß übrigens wohl, daß Jemand, der es sich zum Geschäft gemacht hat, Jahre lang Gemälde zu

betrachten und zu untersuchen, am Ende die Fertigkeit erlangt, die Werke der verschiedenen Meister an dem eigenthümlichen Styl eines Jeden zu erkennen, und selbst über die Aechtheit eines Bildes zu entscheiden; und doch haben manche, die diese Fertigkeit besitzen, keine Kenntniß von dem wahren Werthe und Verdienste eines schönen Kunstwerkes. Noch manches könnte hierüber gesagt werden, wenn der Gegenstand nicht außerhalb des Zweckes dieser Briefe läge.

Ich schließe heute mit einigen Bemerkungen über einige Gemälde von Claude, die sich in der National-Galerie in London befinden. Sehr wenige Personen haben eine Idee von der in's kleinste Detail gehenden Ausführung der verschiedenen Parthien seiner Gemälde. Durch eine Kopie eines dieser Bilder, des großen Seehafens mit der Einschiffung der Königin von Saba, die ich für die Gesellschaft der Kupferstecherkunst fertigte und die sehr beifällig beurtheilt wurde, bin ich in den Stand gesetzt, eine nähere Beschreibung seiner Manier zu geben. Die Details desselben mit ihrer erstaunlich sorgfältigen Ausarbeitung können mit unbewaffnetem Auge in einem allgemeinen Ueberblick nicht entdeckt werden. Ich betrachtete jeden Theil derselben mit einem Vergrößerungsglase und fand, daß alle Steine an dem entfernt stehenden Thurm, der von großer Wirkung im Bilde ist, ebenso sorgfältig ausgemalt sind, wie die Materialien des zur Linken vor Anker liegenden Schiffes, das man unmit-

telbar vor sich zu haben glaubt. Die näheren Gegenstände brauche ich nicht zu beschreiben, da deren außerordentlich genaue Ausführung auf den ersten Blick sichtbar ist. Trotz all dieser sorgfältigen Ausarbeitung der kleinsten Theile sind sie doch dem Total-Effecte untergeordnet und eine allgemeine Harmonie und ein großartiger Eindruck gibt sich auf bewunderungswürdige Weise kund. Aber dennoch kann ich nicht umhin die Meinung auszusprechen, daß viel kostbare Zeit durch dieses offenbar langwierige Geschäft verloren ging; denn ich kann nur annehmen, Claude habe sich vorgenommen, die Gegenstände zu malen, wie er sie kannte, wohl wissend, daß, aus der richtigen Entfernung angesehen, die nähere Ausführung der Details dem Auge verschwinden müßte. Es ist merkwürdig, daß beinahe unter allen öffentlichen und Privatsammlungen Englands und des Continents kaum einige sind, die nicht ein oder mehrere Werke dieses Meisters aufzuweisen hätten, und trotz dem, daß die Summe derselben außerordentlich sein muß, würde es doch jeden Eigenthümer tief verletzen, wenn man die Aechtheit eines derselben in Zweifel ziehen wollte. Obgleich Claude Lorraine ein sehr hohes Alter erreichte, er zählte 82 Jahre, als er starb, so war er doch nichts weniger als ein rascher Maler, und ergriff auch diese Kunst nicht schon in der frühesten Periode seines Lebens. Wie und wann diese Gemälde gefertigt

wurden, ist ein Problem, das ich, jetzt wenigstens, nicht lösen will.

XXII.

Studien nach der Natur.

In der Voraussetzung, daß der junge Künstler während der Wintermonate eine Gemäldesammlung regelmäßig besuchte und die Jahreszeit nun eintritt, die ihm erlaubt, seine Studien nach der Natur fortzusetzen, kann ich einige Bemerkungen über die dabei häufig befolgte Methode nicht unterlassen. Der Vortheil, der durch das Studium der Natur erreicht werden sollte, wird meistens dadurch verringert, daß Viele die ganze Zeit mit flüchtigem Skizzen-Entwerfen vertändeln, von denen sie später nur wenige benützen können; statt dessen sollte der junge Künstler, wenn er auf's Land kommt, vor Allem die Kenntniß der Farben unmittelbar von der Natur sich anzueignen trachten, und zu diesem Behuf sich einen Theil oder das Ganze eines malerischen Vordergrundes für seinen ersten Versuch aussuchen, und zur Vollendung desselben sich gehörig Zeit gönnen. Der Mittag eignet sich hauptsächlich dazu, einen richtigen Umriß von einer Scene von weiterer Aussicht zu zeichnen. Auch rathe ich dem Schüler sehr, jede Gelegenheit zu benützen, nicht

allein die allgemeine Erscheinung der Natur, sondern auch die mannigfaltigen Veränderungen, sowohl in Beziehung auf Farbe als Effect während der verschiedenen Tageszeiten, sich einzuprägen; sowie auch die häufigen, oft plötzlich eintretenden Witterungswechsel nicht unbeachtet zu lassen. Hat er Talent für Beobachtung, so wird es ihm höchst wahrscheinlich gelingen, zu Hause ein Gemälde nach seinen Umrissen zu fertigen. Um aus dieser Methode Nutzen zu ziehen, muß sein Geist und Gemüth ganz frei sein; seine Mappe liegt neben ihm, und sein Bleistift wird nur ergriffen, um Notizen für spätere Tage aufzuzeichnen. Ich möchte nicht mißverstanden sein, denn ich verwerfe die Umrisse, um eine Parthie von Ansichten zu sammeln, gar nicht, wenn man sich die Zeit nimmt, einen Theil davon zu koloriren. Geschieht dies aber nicht, so wäre der Schüler eben so gut zu Hause geblieben. Nach der Rückkehr vom Lande wird er nicht recht wissen, was er mit seinen Skizzen in Beziehung auf Farbe und Effekt machen soll; und da er der Aufgabe, aus ihnen ein Gemälde zu fertigen, nicht gewachsen ist, so wird sein einziger Ausweg der sein, daß er die Galerie häufig besucht und sieht, was andere gemacht haben. Indem er dann ein Stück von einem, und so viel er kann, von einem andern entlehnt und das Resultat auf sein eigenes Gemälde überträgt, macht er aus dem Ganzen ein charakterloses Stückwerk.

XXIII.

Die Tageszeiten.

Um die Aufmerksamkeit des jungen Künstlers auf diejenigen Effecte der Natur zu leiten, in denen sie sich am vortheilhaftesten darstellt, will ich nun die verschiedenen Tageszeiten beschreiben, und mit dem frühen Morgen, — der Dämmerung, — anfangen.

Die erste Anzeige, daß die Sonne sich dem Horizonte nähert, ist ein tiefes, glühendes Roth, das in langen Streifen in einiger Entfernung über ihr sich ausdehnt.

Je höher sie steigt, um so mehr schmilzt dieses Roth in eine reiche, aber einfache Bernsteinfarbe, der ein sanftes Karmoisin folgt, und dieses verliert sich in ein etwas in's Bläuliche fallendes Grau. Erscheint der Mond, so steht eine Sichel nordöstlich von dem Stande der Sonne über dem Horizonte, mit einiger Neigung gegen Norden. Unmittelbar über dem Horizont und das Rothe berührend, sieht man in der Regel einen langen Streifen von Purpurgrau; der ihm gegenüber liegende Hintergrund wird in einem bläulichen Grau erscheinen, während der Mittelgrund mehr in einem trüben Grau, als in irgend einer andern Farbe sich hält. Sind Bäume oder Gebäude im Vordergrunde so gelegen, daß sie gegen den Himmel gekehrt sind, so erscheinen sie in einer so

zu sagen, feierlichen Farbe, die durch Worte nicht ausgedrückt werden kann. Auch sind ihre Details kaum sichtbar.

Diese kurze Beschreibung der Morgendämmerung wird hinreichend sein, um den jungen Künstler früh aufstehen zu machen. Hat er wirklich Sinn und Liebe für die Natur und seine Kunst, so wird er durch den Anblick der herrlichen Farbenpracht, die der Himmel in diesem erquickenden Momente des Morgens entfaltet, reichlich dafür belohnt werden, sein Lager so frühe verlassen zu haben. Steigt die Sonne dann aus dem Purpurschleier heraus, der ihre Pracht noch verdunkelt, so röthen sich die Wolken bei ihrer Annäherung, und ein goldnes Licht verbreitet seine Strahlen ringsum, die alle ihr zugekehrten Gegenstände mit einem herrlichen Glanze beleuchten. Die gelbe Farbe des Lichtes der Morgensonne ist, wie mir scheint, bestimmter, als wenn die Sonne Nachmittags nahe am Horizonte steht, und ich glaube, dies rührt von den großen Schatten her, die durch die Ausdünstung der während der Nacht sich sammelnden Feuchtigkeit eine bläulich-graue Farbe haben; wenn diese Masse kalter Farben in Contrast mit dem Gelben tritt, so wird jede durch den Gegensatz der andern erhöht. Diejenigen Personen aber, welche den goldnen Effect, den das Sonnenlicht in dem ersten Momente des Aufgehens auf die Gegenstände macht, noch nie mit gehöriger Aufmerksamkeit beachtet haben,

sind sehr geneigt, die Wahrheit einer Darstellung zu bestreiten, die die Gegenstände gelb erscheinen läßt, während sie meinen, sie müßten weiß sein. Mögen sie daher wissen, daß die weiße Farbe besonders nicht blos geeignet ist, Licht, sondern auch die Farbe des Lichtes zu empfangen, und ich glaube, es gibt in einer offenen Landschaft nichts Weißes, denn selbst, wenn das Sonnenlicht am Mittag auf Gegenstände der Art fällt, so müssen sie, wenn auch nur in schwachem Grade, einen gelben Schein erhalten; und ist die Sonne dem Horizonte nahe, so erhöht sich dieser Schein zum Goldnen. Ich brauche wohl nicht beizufügen, daß die weiße Farbe im Schatten grau ist, wenn nicht eine andere, auf sie reflektirte Farbe, Einfluß auf sie hat.

XXIV.

Die Tageszeiten. (Fortsetzung.)

Wenn die Sonne eine gewisse Höhe erreicht hat, so folgt dem rosenrothen Hauche des frühen Morgens manchmal ein sanftes Grau, besonders wenn die vorangegangene Nacht feucht war und ein leichter Nebel sich erhob. Ist dieses der Fall, so wird das zarte durchsichtige Grau, das in diesem Falle über den Hintergrund ausgegossen ist, emporsteigen, und sich besonders in den

untern Theilen des Himmels in dünnen Streifen verbreiten, die sich nach und nach in ein sanftes Blau auflösen und gewöhnlich die Vorboten eines schönen Tages sind. Wenn, nachdem das Wetter einige Zeit diesen Charakter hatte, der Nebel in dem Verhältniß abschmilzt, als die Sonne durchbricht, so kommen nach und nach die Spitzen der Berge zum Vorschein und ihre majestätischen Formen erscheinen jetzt, durch den Nebelschleier, der aufsteigt und immer noch ihren Fuß umhüllt, viel riesenhafter. Dieser Effect ist außerordentlich groß und anziehend, da die Imagination immer lebendig erhalten wird; aber kaum ist der Nebel zerstreut, so macht das Erhabene dem Schönen Platz; die Natur entfaltet nun all ihre Reize; das Sonnenlicht glänzt auf unzählige Gegenstände nieder, und zittert auf dem Wasser, wenn ein kühlendes Lüftchen leicht über seine Oberfläche hinweht. Jetzt, da die Sonne mitten in der Scene steht, sind nur wenige Farben zu sehen, und keine ist bestimmt, außer in den näheren Parthien oder unmittelbar im Vordergrund.

XXV.

Die Tageszeiten. (Fortsetzung.)

Mittags, wenn die Atmosphäre vollkommen rein und der Himmel frei von Wolken ist, haben wir nicht diesen mächtigen Effect vor Augen, der Morgens und Nachmittags, wenn die Sonne dem Horizonte näher steht, so angenehm ist; dann liegen die Schatten in großen Massen vor uns und geben uns jenes süße Gefühl von Ruhe, das die Reize einer Landschaft so sehr erhöht. Wenn dagegen die Sonne am Mittag in blendender Klarheit scheint, wirft jeder Gegenstand einen kurzen, dunklen Schatten; und besteht das Ganze aus vielen kleinen Theilen, so wird ein geflecktes Bild herauskommen, das dem Auge gewiß auf längere Zeit nicht genügen kann.

Gegen Norden ist um diese Zeit der Ton des Himmels tief und dunkel, und die blaue Farbe senkt sich mehr gegen den Horizont herab. Alle hellen Gegenstände, die die Sonne direkt beleuchtet, scheinen kleiner zu sein, weil sie klar gesehen werden und deshalb das Auge in Beziehung auf ihre wirkliche Entfernung täuschen. Da dieser Effect im offenen Raume und im hellsten Sonnenschein gesehen, nicht allein zu mächtig ist, um zu gefallen, sondern sogar dem Auge wehe thut, so muß sich der Beschauer in den Schatten der Bäume, deren weithervorragende Aeste ihn vor der lästigen Hitze schützen, zurückziehen, und vor sich

hin in einen großen Schatten legen, der seinem Auge Linderung schaffen und mehr Gleichgewicht zwischen Licht und Schatten hervorbringen wird. Ich finde übrigens nicht, daß dieser Moment der Natur so geeignet zur Darstellung ist, als wenn wir nach einem Punkte zwischen Nord und Süd blicken, wo ein höherer Grad von Harmonie durch die Sonnenstrahlen bewirkt wird, die zwischen dem Auge des Beschauers und der Landschaft einfallen. Auch ist der Himmel in wärmeren, über die ganze Landschaft ausgegossenen Tönen beleuchtet.

XXVI.

Die Tageszeiten. (Fortsetzung.)

Der Sonnenuntergang wird von allen Bewunderern der Natur als eine ihrer bezauberndsten Erscheinungen anerkannt. Obgleich stets außerordentlich prachtvoll, ändern sich Farben und Glanz doch sehr vielfach je nach dem Stande der Atmosphäre; denn in diesem Momente des Nachmittags entfaltet der Himmel häufig ein zartes, sich weit ausdehnendes Gelb, das, je mehr es sich dem blauen Grunde nähert, einen leichten Schein von Roth erhält, und dann durch die gegenseitige Vermischung eine sanfte und unbestrittene Färbung annimmt; der Hintergrund unmittelbar unter der Sonne erscheint größten-

theils in der Farbe, die in den niederen Theilen des Himmels glüht. Nach und nach aber geht sie auf beiden Seiten in ein warmes Purpurgrau über, das zuletzt sich mehr in's Blaue verliert. Bei vollkommen klarer Luft ist der Effect sehr verschieden; das obere Blau, das dunkel, aber ganz rein ist, senkt sich dann mehr gegen die Sonne herab, die eine Goldfarbe umgibt, und die leuchtenden Wolken entfalten eine Mannigfaltigkeit der schönsten Farben. Die in der Nähe des Horizontes sind, wenn sie in Massen erscheinen, gewöhnlich purpurgrau, und ihre Ränder mit einem prächtig glänzenden Gelb umzogen. Wenn dieser Effect der Nachmittagssonne dargestellt werden soll, muß der Ton des Gemäldes den Eindruck allgemeiner Wärme hervorbringen, und wenn gleich die Quelle des Lichtes zu dieser Zeit gelb ist, so muß es doch ganz weiß gehalten werden, da die Mittel unserer Kunst zu sehr beschränkt sind, um Beides, Licht und Farbe, zugleich darstellen zu können. Licht aber ist ohne Zweifel in diesem Falle die Hauptsache; deßhalb lasse man die Farbe, als weniger wichtig, weg. Die ganze dem Himmel gegenüberliegende Landschaft hebt sich durch die Hauptparthien der Scene sehr bestimmt ab. Diese liegt dem Beschauer gerade gegenüber, und in tiefem Schatten. Die Lichtstrahlen berühren nur die Kanten der verschiedenartig geformten Gegenstände, und erscheinen zugleich in einem reichen schönen Glanze, wenn sie durch Bäume von dünnen, lichten Formen fallen können.

Nachdem die Sonne einige Zeit verschwunden ist, breitet sich das Zwielicht oder die Abenddämmerung als ein grauer Schleier über die noch glühende Scene aus, und erleichtert nach einem langen schwülen Sommertag die Seele und das Auge, das kurz zuvor durch den strahlenden Glanz der Sonne ermüdet wurde. In diesen Momenten an einem einsamen Orte, entfernt vom Tumulte des Lebens, in ländlicher Stille und im Anblick der unbestimmten Formen der uns umgebenden Natur ruhen und der Phantasie vollkommen freien Lauf lassen zu können, ist für eine denkende, gefühlvolle Seele unendliche Lust. Oft auch stehen dem im Westen glühenden Himmel mit seinen lichten, bernsteinfarbenen Streifen, weit sich ausdehnende tiefgraue Wolken am Horizonte gegenüber. Sie scheinen die Grundlage anderer zu sein, die in helleren Farben glänzen, und so große scharfmarkirte Formen haben, daß sie für entfernt liegende Berge mit Städten und Burgen auf den gegen den Himmel emporragenden Spitzen gehalten werden könnten. Das sanfte Licht des aufgehenden Mondes, der sich in den Wellen eines Baches spiegelt, erhöht noch die Reize der Scene.

Ich schließe meinen Brief mit einigen Bemerkungen über das Mondlicht, das so selten mit Wahrheit dargestellt wird. Wenn Bäume in vollem Grün im Bilde stehen, so beweisen sie, daß es Sommer ist; nichts desto weniger aber sehen wir häufig den Himmel äußerst

dunkel, ja manchmal beinahe schwarz gemalt, und der Mond erscheint dann als weiße Scheibe. Die Nacht ist aber im Sommer niemals ganz dunkel, sondern ihre Farbe ist bei gutem Wetter ziemlich lange ein gemäßigtes Blau, und bei Vollmond ist der allgemeine Effekt einer Landschaft der des Tages. Immer ist es das Sonnenlicht, das aber durch die Reflexion des Mondes bedeutend gemildert wurde. Dies ist es, was Shakespeare so wahr und schön im Kaufmann von Venedig beschreibt, wenn er Lorenzo sagen läßt:

„— Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonie."
(Act V. Scene 1.)

Ein anderer großer Fehler, den ich schon bemerkt habe, ist der, die Landschaft bei aufgehendem Vollmonde ganz dunkel zu halten, was in dieser Jahreszeit, wo die Tageshelle noch ziemlich lange nach Sonnenuntergang fortdauert, nicht sein kann. Auch beleuchtet der Mond in dieser Zeit die Gegenstände nicht, da sein Licht in der starken Gluth des Westens eine Gegenwirkung findet. Man kann dies namentlich bei Gebäuden und anderen Gegenständen von heller Farbe bemerken, die gegen Westen stehen und den Widerschein desselben empfangen. Die allgemeine Färbung des

Bildes ist daher hell, und nur, wenn der Mond aufgeht, kann die Landschaft dunkel und farblos sein.

XXVII.

Diätetische Regeln für junge Künstler.

Ich weiche nun von der allgemeinen Tendenz der vorausgegangenen Briefe ab, um dem jungen Künstler einige Winke für die Erhaltung seiner Gesundheit nach der Rückkehr vom Lande zu geben, wo er sich täglich Bewegung machte, und vielleicht dabei noch den Genuß hatte, eine reine Gebirgsluft einathmen zu können. In der Regel ist seine Gesundheit und sein Humor im besten Zustande; aber statt daß er seinen so schätzenswerthen Zustand zu erhalten suchte, kehrt er nicht selten mit dem heißen Verlangen nach Hause, alsbald vollendete Bilder aus seinen Skizzen entstehen zu sehen. Sogleich schließt er sich in die gesperrte Luft eines wahrscheinlich kleinen Arbeitszimmers ein, und vergrößert das Uebel noch dadurch, daß er viel sitzt und sich auf einen niedern Tisch, auf dem sein Bild liegt, niederbückt. Die Folgen dieser verderblichen Art zu arbeiten sind Verdrossenheit und Abnahme der geistigen Thätigkeit. Er ist nicht krank, fühlt sich aber auch nicht wohl. Seine Lebensgeister verlieren an ihrer früheren Elasticität, er stiert oft wie in

tiefem Sinnen eine halbe Stunde lang auf sein Bild, während seine Gedanken ganz abwesend sind. Um diese üblen Folgen zu verhindern, die der plötzliche Uebergang von einem unruhigen in ein sitzendes Leben herbeiführt, rathe ich ihm sehr frühe aufzustehen und vor dem Frühstück einen Spaziergang von 1—2 Stunden zu machen. Jeden Morgen sollte er fest an dieser regelmäßigen Bewegung halten und sie auch Abends wiederholen. Er wird dann mit weit geringerem Nachtheil für seine Gesundheit das mit der Verfolgung seiner Kunst unvermeidliche Eingeschlossensein ertragen können. Sollte er aber diese heilsame Gewohnheit so lange verschieben, bis er fühlt, daß seine Gesundheit durch eifriges Arbeiten und gesperrte Zimmerluft zu leiden anfängt, so muß er seinen Spaziergang in der ersten Woche auf eine Viertelstunde beschränken und darf ihn nur nach und nach ausdehnen, je nachdem sein Zustand sich bessert.

Manche Leute glauben irrthümlicher Weise, einzelne, aber um so länger dauernde Leibesbewegungen seien nach einem langen Zuhausebleiben und bei fortgesetzter sitzender Lebensweise, die beinahe immer Nervenschwäche zurückläßt, ebenso zweckmäßig wie ein mäßiger täglicher Spaziergang. Im Gegentheil wird die ungewohnte Anstrengung den Körper ermüden und demjenigen, der sogleich wieder seine frühere Lebensweise annimmt, gewiß nicht gut bekommen. Ich rathe auch dem jungen Künstler schon von Anfang an sich daran zu gewöhnen,

seine Arbeiten auf einer Staffelei und stehend auszuführen. Er ist dadurch nicht nur in den Stand gesetzt, den Effect seines Bildes jederzeit zu beurtheilen, sondern es wird auch seiner Gesundheit zuträglicher sein, als immerwährendes Sitzen. Zum Schlusse bemerke ich noch, daß ein Spaziergang ohne einen andern Zweck als den der Bewegung nicht den Vortheil gewähren wird, als wenn der Geist einen bestimmten Zweck der Beschäftigung damit verbindet. Der junge Künstler sollte daher seine Morgen- und Abendgänge nie anders als mit dem Vorsatze antreten, auf irgend eine Art sich in seiner Kunst zu vervollkommnen, wozu jede Ansicht außerhalb der Straßen der Stadt ihm Gelegenheit geben wird. Ist die Aussicht offen, so kann er die verschiedenen Effecte des Himmels studiren; hauptsächlich Nachmittags, wenn die Sonne sich dem Horizonte nähert, und Abends die große Wirkung der Dämmerung. Der Künstler, der eine warme Liebe und wahren Sinn für die unendlichen Schönheiten der Natur besitzt, wird nicht allein ihre allgemeinen Erscheinungen, sondern jeden einzelnen Gegenstand, der in den Bereich seiner Kunst gehört, mit aller Aufmerksamkeit betrachten. Diese Gewohnheit, zu beobachten, gibt seiner Phantasie Nahrung, die einzige Quelle für Erfindung. Ohne diese Gaben kann weder der Dichter noch der Maler sich einen dauernden Ruf erwerben.

XXVIII.

Von der Kunst im Allgemeinen.

Es gibt Leute, die glauben, die schönen Künste seien von keinem reellen Werthe und die Künstler nur ein eitles Volk. In eine Beschreibung der großen Vortheile einzugehen, die Handel und Gewerbe aus der Zeichenkunst und Malerei ziehen, liegt nicht in meinem Plane und würde nur bestätigen, was längst bewiesen ist, und was wohlunterrichtete Personen auch zur Genüge wissen. Ich gehe daher von einem andern Gesichtspunkte aus, um die überwiegenden Vortheile zu beleuchten, die die Zeichenkunst vor manchen anderen Künsten voraus hat, und stelle die Eigenschaft, daß sie ein allgemeines Surrogat der Sprache ist, obenan. Um dies näher zu erörtern, denke man sich eine Person, die unfähig ist, die Beschreibung eines besonderen Ereignisses, z. B. einer Schlacht, zu verstehen. Nun sieht sie aber ein Bild, das diesen Gegenstand darstellt, und augenblicklich wird ihr alles klar werden, was vorgeht, sie gewinnt am Allgemeinen der Handlung Interesse, und forscht begierig nach den Einzelheiten der dargestellten Scenen. Ein Beweis, daß die Kunst über jeden Gegenstand, der sich bildlich darstellen läßt, sowohl dem Gebildeten, wie dem Ungebildeten Belehrung geben kann. Ich glaube daher auch, daß ein Reisender, der zugleich ein fertiger Zeichner ist,

in einem Lande, dessen Sprache er nicht kennt, durch die geschickte Benützung seines Crayons manches Nothwendige sich verschaffen könnte. Die Aegyptier lehrten, wie bekannt, durch Bilderschrift, und auch bei uns könnte sie bei einzelnen Gelegenheiten mit Nutzen angewendet werden.

XXIX.

Haltbarkeit der Gemälde.

Nachdem ich hinreichende Anleitung über den Gebrauch der Wasserfarben gegeben habe, bin ich der Aquarell-Malerei und ihren Anhängern schuldig, auch etwas über ihre Haltbarkeit zu sagen. Um jedoch einen Begriff über diesen Gegenstand zu geben, ist es vorerst nothwendig, zu erfahren, wie die Farbe ursprünglich erzeugt wird, und dann, warum sie in einzelnen Fällen vergänglich und in anderen vollkommen dauerhaft ist. Ehe ich aber weiter gehe, muß ich vorausschicken, daß ich die Farbe als in den Strahlen des Lichtes, und nicht in der Materie, die so genannt wird, existirend betrachte, und daß diese Strahlen nur die drei Urfarben, Blau, Roth und Gelb enthalten. Aus diesen entstehen alle die verschiedenen Farben in der Natur, aber keine dieser drei Urfarben kann aus irgend einer Mischung der anderen

hervorgebracht werden. Wird dieser Grundsatz als richtig anerkannt, so folgt daraus, daß die Oberfläche irgend eines bemalten Stoffes die Eigenschaft haben muß, die darauf fallenden Strahlen des Lichtes zu trennen oder zu theilen, wodurch sogleich Farbe entsteht. Die Eigenthümlichkeit der Färbung hängt natürlich von der Eigenschaft der Oberfläche und ihre Dauerhaftigkeit von der Quantität oder Masse des aufgetragenen Materials ab. Ist daher das, was man Farbe nennt, nur dünn aufgelegt, so wird es im Laufe der Zeit durch die Einwirkung des Lichtes oder anderer Ursachen so verändert werden, daß es die Kraft verliert, die gefärbten Strahlen ins Auge zurückzuwerfen, und dann sagt man: die Farbe ist verflüchtigt oder das Bild ist verbleicht. Darin mag der Grund der Vergänglichkeit mancher Bilder liegen, die nach der alten Methode mit Tusche und zuweilen einer Beimischung von etwas Indigoblau angelegt und, wenn sie fertig sind, wie ein leichter kolorirter Kupferstich aussehen. Die sparsamen Mittel, durch die diese Tinten erzeugt werden, sind dem Verderben sehr ausgesetzt und verlieren bald die Farbe. Deßhalb glauben auch Viele, daß Wasserfarben nicht dauerhaft seien. Sie sind aber im Gegentheil vollkommen dauerhaft, sobald das Material nicht gespart und alle Vorbereitung durch Grau unterlassen wird. Um diese Behauptung zu beweisen, kann ich mehrere Studien vorzeigen, die von meinem Vater vor mehr als 70 Jahren unmittelbar

nach der Natur mit Wasserfarben gemalt wurden und noch so frisch aussehen, wie wenn sie erst gestern gefertigt worden wären. Auch bemerke ich, daß Raphael's Cartons über dreihundert Jahre existirt haben, ohne daß besondere Sorgfalt auf ihre Erhaltung verwendet wurde; und diese Cartons sind, wie man weiß, mit Wasserfarben gemalt. Alte illuminirte Manuscripte beweisen gleichfalls die Dauerhaftigkeit der Wasserfarben, wofern nur diese in hinlänglicher Menge aufgetragen sind. Jedenfalls kann behauptet werden, daß über die Haltbarkeit derjenigen Farben, die die Feuerprobe bestanden haben, kein Zweifel sein kann. Gelber Oker z. B. wird, was die Farbenkenner gebrannten Hell-Oker nennen, und nimmt die Natur und die Haltbarkeit eines Ziegels an; ebenso Sienna und mehrere andere.

XXX.

Die Gesellschaft der painters in water colours.

Da die Wasserfarbenmalerei seit der Begründung der Gesellschaft der Aquarellisten so große Fortschritte gemacht hat, so ist es vielleicht am Platze, einen kurzen Bericht über ihre Bildung, und die Namen derer zu geben, die sie in Vorschlag gebracht und ins Leben gerufen haben. Es sind folgende:

Georg Barret, Josua Christall, Johann Glover, Wilhelm Havell, Robert Hills, Johann Holworthy, J. L. Nattes, F. Nicholson, N. Pocock, W. H. Pine, S. Rigaud, S. Shelley, J. Varley, L. Varley, W. F. Wells, W. S. Gilpin.

Unsere erste Ausstellung fand im Jahre 1805 in Nro. 20. Lower Brook Street, Bond Street, mit folgendem Programm statt:

„Die Nützlichkeit einer Ausstellung der Kunstfortschritte liegt nicht allein in dem Vortheil, den eine öffentliche Kritik leistet, sondern auch in der Gelegenheit, die dem Künstler gegeben ist, seine eigenen Werke mit denen seiner Zeitgenossen zu vergleichen. Diese beiden Zwecke vollkommen zu erreichen, ist die Absicht der gegenwärtigen Ausstellung. Da sie allein aus Aquarellgemälden besteht, so können diese besser geordnet und hauptsächlich richtiger gewürdigt werden, als wenn sie mit Oelgemälden vermischt wären.

„Sollte die Sache, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, bei den Freunden der Kunst eine günstige Aufnahme finden, so wird diese Ausstellung jedes Jahr wiederholt werden.

Das Jahr darauf fand sie an demselben Orte mit folgender öffentlicher Bekanntmachung statt:

„Die wahrhaft schmeichelhafte Beurtheilung, deren sich die Ausstellung von Aquarellgemälden im letzten

Jahre zu erfreuen hatte, veranlaßt die Gesellschaft, ihre zweite Ausstellung zu eröffnen.

„Zugleich macht die Gesellschaft die Anzeige, daß zur größeren Bequemlichkeit für das Publikum künftig die jährlichen Ausstellungen in den Zimmern der alten königlichen Akademie in Pall Mall statt haben werden."

Außerdem waren Ausstellungen in Egyptian Hall, Picadillystraße; in Great Room, Spring-Gardensstraße, und in neuerer Zeit in der Galerie der Gesellschaft, Pall Mall East.

Am 30. November, als dem Jahrestage der Begründung der Gesellschaft, wird eine große Versammlung gehalten, um einen Präsidenten, Vicepräsidenten, Sekretär, Kassier, einen Ausschuß und Rechnungsführer zu wählen, die mit dem ersten Tage des folgenden Jahres ihr Amt antreten. Der Vicepräsident wird aus den gegenwärtigen Ausschußmitgliedern erwählt.

Am zweiten Montag des Februars versammelt sich die Gesellschaft wiederum, um auch andere Künstler aufzunehmen, von denen jeder drei oder mehrere seiner vollendeten Bilder einsenden muß, die eine Woche vor dem Wahltage in der Verwahrung des Sekretärs bleiben. Am zweiten Montag des Monats Juni findet eine andere Versammlung statt, in der sodann ein Mitglied aus den auswärtigen Künstlern gewählt wird.

Sobald die Wahl geschehen, ist er zu gleichem Anspruch auf den Fond der Gesellschaft, sowie auf die jährliche Prämie von dreißig Guineen berechtigt, wenn die Reihe ihn trifft. Die Zahl der nach dem Schluß der Ausstellung auszutheilenden Prämien ist in der Regel acht bis zehn.

Zusatz.

XXXI.

Bemerkungen über Natur und Darstellung des Wassers.

Was eine landschaftliche Scene am meisten belebt und zum großen Theile charakterisirt, ist das Wasser, sowohl in der Wirklichkeit selbst, als in Gemälden. Bei verschiedenen Gattungen der letzteren, wie bei Marinen, Küstengegenden, Wasserfällen, bildet es sogar den Hauptgegenstand. Es ist daher von Wichtigkeit, diesem Elemente in Beziehung auf seine Natur und bildliche Darstellung einige Bemerkungen zu widmen.

Das Wasser ist seiner natürlichen Beschaffenheit nach ein flüssiger, durchsichtiger Körper ohne Form und Farbe, Geschmack und Geruch, erhält aber letztere Eigenschaften unter gewissen Bedingungen und Einflüssen. Die Formen entstehen je nach dem Zustande größerer oder geringerer Bewegung, in welchem es sich befindet; Farbe, Geschmack und Geruch erhält es durch Boden, Umgebung und Bei=

mischung fremder Bestandtheile. So gleicht in Ansehung der Formen ein ruhiges, klares Wasser einem glänzenden Spiegel, dagegen das Wogen des stürmischen Meeres oder größerer Seen den zerrissenen Massen der Gletscher oder zackigter Gebirgsformationen. In Betreff der Farbe zeigt ein seichtes klares Wasser die Farbe des Bodens, über den es hinfließt, oder die Farbe des Himmels und der Luft und seiner Ufer, die sich darin spiegeln. Manche Wassermassen haben indessen eine eigenthümliche besondere Färbung, wie verschiedene Meere, Seen und Flüsse: die Nordsee ist grau, der Ocean grün, das Mittelmeer blau, der Genfersee silberfarbig, der See von Nemi schwarzblau, der Königssee violett; der Rheinstrom hat eine tiefgrüne, die Isar eine hellgrüne, die Donau eine blaue, die Tiber und der Main eine gelbe, Neckar eine graue Farbe. Geruch und Geschmack nimmt das Wasser durch in demselben aufgelöste Theile anderer Körper an, wie das Meerwasser, die Salzseen, die mineralischen Schwefel- und Sauerbrunnen.

In der Natur erscheint dieses Element unter zwei verschiedenen Hauptgestalten, entweder als lebendiges, bewegtes, oder todtes, unbewegtes Element. Meere, Flüsse, Quellen sind in beständiger sichtbarer Bewegung, erstere entweder durch Stürme oder durch Ebbe und Fluth, letztere, indem sie von höher gelegenen Gegenden nach tieferen zu fließen.

Bei der Darstellung dieses Elementes nach Form

und Farbe mögen die folgenden Andeutungen im Allgemeinen als Richtschnur dienen.

Wie Luft und Wolken hat auch das Wasser seine Linien- und Luftperspektive, die genau beobachtet sein wollen. Befindet sich eine Wassermasse, ein See, ein Fluß, im Hinter- oder Mittelgrunde des Bildes, so wird dieselbe mit den Farben der Luft und nach gleichen Regeln gemalt; bildet das Meer den Horizont, so wird es wie eine Bergkette in äußersten Formen sich darstellen und ebenso behandelt, nur daß eine ebene wagerechte Linie die Grenze mit der Luft bildet. Ultramarin und Kobalt sind unter den blauen Aquarellfarben für die Behandlung des Wassers in Hinter- und Mittelgründen allein anwendbar. Befindet sich die Wassermasse im Vordergrund oder in der Nähe desselben, so legt man sie mit ihrem Localton und der Farbe der Gegenstände, die sich darin spiegeln, zugleich und mit diesen an. Ein ruhiges Wasser, ein See oder sanftfließender Strom, zeigt zuweilen mitten auf glänzendem Spiegel eine trübe Stelle von dunklerer Färbung, welche entweder von unteren Strömungen oder von einem Luftzuge herrühren; sie sind sehr geeignet, die eigenthümliche Natur dieses Elementes zu charakterisiren und in einem Bilde schicklich angebracht von großer Wirkung. Diese Stellen lassen sich mit Berlinerblau oder Indigo angelegt und mit chinesischer Tusche, so wie ganz vorne hie und da mit Saftbraun überarbeitet, sehr gut wiedergeben.

Zeigen sich auf der Oberfläche bei mäßig bewegten Wasserparthien kleine Wellen, so haben sie auf ihrer beleuchteten Seite die Luftfarbe mit da und dort glänzenden Lichtblicken und schattiren sich bei trüber Witterung bläulichgrau, oder bei schönem heiteren Himmel mit transparentem grünlichtem oder gelblichbraunem Tone.

Die Strömung eines Flusses oder Baches ist schwierig darzustellen. Sie ist in der Mitte stärker sichtbar als an den Ufern, welche sie aufhalten. Es ziehen sich glänzende oder dunklere Streifen von mehr oder weniger parabolischen Einbiegungen von den Ufern nach der Mitte zu stromabwärts. Bei heftig reißenden Flüssen und Bächen oder solchen, die über ungleichen, felsigen Boden hinfließen, bilden sich Massen von Schaum, der sich mit der Wassermasse hinabzieht und in seinen Formen den mehr oder weniger raschen Lauf der Strömung ausspricht.

Von den Ufern oder den aus ihr hervorragenden Gegenständen ist eine mäßig bewegte Wasserfläche stets durch einen glänzenden Streifen getrennt, der entweder ausgespart oder abgehoben oder durch Radiren vermittelst einiger dreisten Züge dargestellt wird.

Ueber die Abspiegelung der über oder um die Wasserfläche befindlichen Gegenstände sind die hauptsächlichsten Andeutungen schon oben bei den Bemerkungen über die Perspektive beigebracht worden. Es muß vorzüglich beobachtet werden, daß man den Wiederschein zugleich mit dem Gegenstande anlegt, der ihn hervorbringt; dann:

daß der Wiederschein am kräftigsten, wo er dem ab-
spiegelnden Gegenstande am nächsten; und daß ein sehr
reines Wasser den Gegenstand meist in einem etwas
tieferen Tone, ein unreines aber matter abspiegelt.

Die Wogen einer durch Sturm heftig aufgeregten
großen Wassermasse, namentlich des Meeres oder eines
bedeutenderen Sees, zeigen, wie schon berührt, in ihren
Formen viele Aehnlichkeit mit den Bildungen der Gletscher
oder wilder zackiger Felsgebirge. Entweder sie stellen
lange gleichlaufende Furchen dar, deren Basis unter der
aufgestiegenen Woge fortrollt, weßhalb diese, wenn sie
ihre Höhe erreicht hat, nach rückwärts schäumend über-
schlägt, während die heftige Gewalt des Windes die
Schärfe des Kammes nach vorwärts wegfegte; oder sie
bilden zwei Reihen sich durchschneidender Furchen, wo
die Wellen als isolirt stehende Felszacken erscheinen, die
abwechselnd aufsteigen und dann in sich selbst wieder
zusammenstürzen. Der Localton ist derjenige des Himmels
und der Wolken; nur haben die Schatten mehr Trans-
parenz und einen bräunlich-grünlichen Ton mit gelblichen
Reflexen, und die Schlagschatten, da sie von einer durch-
sichtigen Masse herrühren, sind sehr schwach. Die Lichter
werden ebenso behandelt, wie oben bei den Wolken an-
gegeben wurde. Für die blitzenden Lichtblicke, die scharfen
Kanten und das Flockigte des spritzenden oder sprudeln-
den Schaumes leistet das Radirmesser treffliche Dienste;
ebenso ein in Form eines Zeichenstifts zugeraspeltes und

in eine Reißfeder eingespanntes Stückchen Bimsstein, womit diese Stellen herausgeschliffen werden. Namentlich das Wollige, Flockenartige des Schaumes läßt sich auf letztere Weise täuschend nachahmen.

Bei großen Caskaden, dem Rheinfalle bei Schaffhausen, den Caskaden von Tivoli, dem Staubbach u. A. bildet das herabstürzende zerrissene Wasser eine Masse von Schaum oder Regen in größeren oder kleineren Parthien, durch horizontale, in der Mitte unterwärts eingesenkte, sackförmige Linien zertrennt und erhält ein undurchsichtiges milchartiges Ansehen. Ist die Luft rein und scheint die Sonne, so gestalten sich durch die Brechung der Lichtstrahlen in dem aufsteigenden Wassernebel die mannigfaltigsten Farbenspiele und die prachtvollsten Erscheinungen des Regenbogens. Hierbei dürfte übrigens noch die Bemerkung eine Stelle finden, daß Darstellungen von Wassermassen dieser Kategorie, ganz im Vordergrunde eines Bildes angebracht, selten von befriedigender Wirkung sind; mehr, wenn sie nach der Mitte oder noch weiter nach hinten gerückt placirt erscheinen, wo in der Natur selbst die heftige Bewegung mehr total und fixirt dem Auge des Beschauers sich darstellt und einen ruhigern Eindruck hervorbringt.